الثقافة للشعب

المحاضرة التى ألقاها:
الدكتور عبد القادر حاتم
وزير الثقافة والارشاد القومى

فى الموسم الثقافى لوزارة الثقافة والارشاد القومى

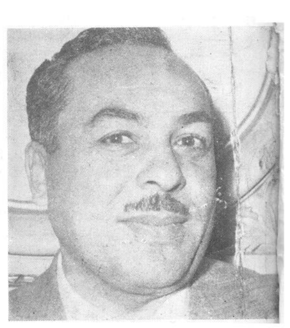
يسرنى أن أفتتح الليلة الموسم الثقافى لوزارة الثقافة والارشاد القومى وأن أرحب بكم فى هذا اللقاء الذى يتم تلبية لنداء الثورة الثقافية وعملا منكم بالوفاء بحق الملايين من أبناء هذا الشعب الذين أتيحت لهم فرص العلم والثقافة .

ان الهدف من تنظيم هذا الموسم الثقافى هو فى الواقع تمكين المثقفين من أداء رسالتهم كطليعة للثورة الثقافية بل ان الأمر يتجاوز ذلك الى تعبئة ثقافية شاملة تساهم فيها جميع القوى الشعبية ، جميع القوى التى يتكون منها الشعب العامل . ان الغاية من لقائنا هنا ومن سلسلة المحاضرات التى ستلقى فى هذا المكان وفى جميع محافظات الجمهورية فى اطار الموسم الثقافى ، هى ارساء القواعد السليمة لثقافة المجتمع الاشتراكى . والثقافة بطبعها لابد ان تنبثق من المجتمع وان تتطور مع تطوره .. فنحن لايمكن أن نصنع الثقافة ولكنكم رواد للثقافة الاشتراكية تقومون باستكشاف ظواهرها وتتبع مراحل نموها واكتمال بنائها وعليكم كمثقفين كامل المسئولية التى ألقاها الميثاق على المثقفين بحكم وضعهم داخل تحالف قوى الشعب العاملة . ان على المثقفين أن يحملوا أمانة نجاح الثورة الثقافية وأن يضعوا نصب أعينهم قول الرئيس جمال عبد الناصر : « كانت ثورة ٢٣ يوليو تعبيرا عن كفاح هذا الشعب من أجل الثورة السياسية ومن أجل الثورة الاجتماعية ومن أجل الثورة الثقافية وحينما نجحت ثورة ٢٣ يوليو فتح طريق الثورة السياسية وفتح طريق الثورة الاجتماعية وفتح أيضا طريق الثورة الثقافية . كان معنى نجاح هذه الثورة أننا سنحول بلادنا سنحول مصر المستبدة سياسيا والمستغلة اقتصاديا الى مصر الحرة سياسيا والمتحررة اقتصاديا والمتحررة من الاستغلال الاقتصادى والاجتماعى، الى بلد تسود ثقافة جديدة » .

ويسرنى أيضا بهذه المناسبة أن أتقدم بالشكر الى الاساتذة الاجلاء الذين وضعوا جهودهم فى خدمة رسالة الثقافة واشتركوا فى محاضرات هذا الموسم سواء فى القاهرة أو فى المحافظات راجيا لهم ولك كل التوفيق .

سيداتى سادتى :

موضوعنا الليلة هو «الثقافة فى المجتمع الاشتراكى» والحقيقة ان اختيار هذا الموضوع يملى علينا نتصدى لقضيتين هامتين هما موضوع الثقافة وموضوع الاشتراكية ولن يتسع الوقت هنا لنسرد تاريخ الثقافة أو تاريخ الاشتراكية . ولذلك



أفضل في هذه المحاضرة أن نكون واقعيين ونركز المناقشة على الثقافة العربية والاشتراكية العربية والصلات بينهما منذ أن قامت الثورة وغيرت الكثير من مفاهيم الحياة في هذه البلاد · والحقيقة اننا لانريد أن ندخل في تعريفات او في جدل عن موضوع الثقافة فان من أخطر الأمور في حياة الشعوب أن تستبد بها الشعارات والأسماء وان تشغلها عن الحقائق والمسميات · وفي رأيي أننا نحتاج في مرحلتنا الحاضرة الى خاصتين رئيسيتين هما الاخلاص الكامل والايمان المطلق بضرورة الثورة الثقافية · وذلك حتى تستطيع القوى الثورية ان تصفى الأوضاع الفاسدة التى سادت المجتمع قبل الثورة وان تمهد الطريق لبناء الثورة الثقافية الجديدة · والثقافة في رأيي هي من الناحية العقائدية انعكاس للنظام السياسي والاجتماعي · كنت أقرأ أمس ماقاله ماوتسى تونج من ان الثقافة هي انعكاس للناحية السياسية والاقتصادية ، ولكننا نضيف في مرحلتنا الحاضرة أن الثقافة يجب أيضا أن تعمل على ترسيخ المفاهيم الجديدة للثورة التى نعيشها الآن ·

وانى واثق أنكم تشاركونني الرأى في ان كلمة حرية وكلمة مساواة وكلمة ديمقراطية لم يتغير معناها المجرد منذ قيام الثورة ولكن الذى تغير هو نظرة الناس اليها وفهمهم لها · وهذه كلها كلمات لا غبار اطلاقا على معانيها المجردة ، ولكن أسيء استخدامها عمدا خدمة للمصالح غير المشروعة للاستعمار والاقطاع ورأس المال المستغل المتحكم ، واذا كانت الديمقراطية لم تعد تلك الواجهة المزيفة التى أقامها تحالف الرجعية والاستعمار ، واذا كانت الديمقراطية لم تعد ايضا ديكتاتورية الرجعية المختفية وراء نظم دستورية زائفة ، فان السبب في ذلك هو أننا نظرنا الى الديمقراطية نظرة ثورية وفهمناها في ضوء جديد هو سيادة الشعب لا سيادة الاقطاع المتحالف مع الاستعمار ومع رأس المال المستغل ،وادركنا حقيقتها من واقع مصالح شعبنا لا مصالح المستغلين والمحتكرين ، لتكون الديمقراطية للشعب وبالشعب ، كذلك شأن الثقافة عندما ننظر اليها في مجتمع تسيطر عليه اى قوى غير قوى الشعب وعندما ننظر اليها في مجتمع تكون السيادة فيه للشعب ·

ولكن لابد لنا من وقفة عند كلمة الثقافة قبل أن نمضى في مناقشة مايطرأ عليها من تطور · عندما يثور الشعب وينتزع أبناؤه مقاليد الأمور من اعدائه ومستغليه ، وعندما يدخل المعارك من أجل حرية الحاضر والمستقبل وفي ذروتها معركة اعادة بناء المجتمع واقامة الاشتراكية، ولابد لنا أيضا بأن نسلم بأنه كانت في بلادنا قبل الثورة ثقافة خاصة · أريد أن أقول أيضا انه كانت في الصين ثقافة معينة سميت بالثقافة الاستعمارية والثقافة الرجعية · والحقيقة ان الثقافة التى كانت موجودة قبل الثورة كانت ثقافة استعمارية وثقافة رجعية وكان هناك تحالف بين الثقافتين ·· هذا التحالف في صالح من ؟ في صالح الاستعمار ، ولصالح فئة معينة من المجتمع · وهنا سؤال ينبغى أن نسأله ، هل كان مانعيبه على تلك الثقافة هو احتكار طبقة معينة لها وحرمان بقية الشعب منها ؟ لو كان هذا هو عيبها الوحيد لكان كافيا لادانتها لانها لاتصبح والحال هذه ثقافة للشعب المصرى كله وانما هى ثقافة لطبقة معينة تعبر عن حياة هذه الطبقة وحدها وترتبط بالاوضاع الاجتماعية والاقتصادية لهذه الطبقة ·

ولايعنى حرمان جماهير الشعب من هذا النوع من الثقافة أنه لم تكن لديه ثقافة شعبية بل انه يعنى

طبقية ثقافية وهذه الطبقية معناها التفكك الثقافى ووجود ثقافتين أو أكثر طبقا لتعدد الطبقات الاجتماعية • والخطر الذى يتهدد الشعب من جراء ذلك هو الانعزالية الناتجة عن تعدد الثقافات • واذا ضربنا مثلا بوسيلة من وسائل الاعلام والثقافة هى جهاز التليفزيون نجد أنه بدخوله الى منازل الكثيرين منا جعل هناك وحدة ثقافية فى كل منزل وفى كل عائلة • بل وجدنا الثرى والفقير يشاهدان نفس البرامج فيكون هذا الجهاز فى الواقع وسيلة لربط المجتمع بوحدة ثقافية ووحدة فكرية •

والثقافة أولا وأخيرا ليست شيئا فرديا مع أنه فى وسعنا أن نقول ان هذا الشخص مثقف وهذا الشخص غير مثقف • لان الثقافة لايمكن ان تنفصل عن المجتمع ولايمكن لانسان نصفه بأنه مثقف بأن يعيش حياته الفكرية فى عزلة عن المجتمع الذى يعيش فيه حياته المادية بل ان استمتاعه بالثقافة لايمكن ان يتحقق على أساس فردى • ونجد مثلا فلاحا فى قرية من القرى على علم وعلى دراية تامة بحقوقه وواجباته وعلى فهم تام للبيئة التى يعيش فيها فيمكن أن نقول ان هذا الفلاح مثقف • ولكن قد نجد عالما او متخصصا فى علم من العلوم ولكنه بعيد كل البعد عن المجتمع الذى يعيش فيه فالحقيقة اننا يجب أن نسمى هذا الشخص متعلما وليس مثقفا •

ومقومات الثقافة وفى مقدمتها الآداب والعلوم والفنون لايمكن ان تنفصل عن المجتمع بل نستطيع ان نقول ان الثقافة بالنسبة لمجتمع من المجتمعات هى أسلوب الحياة الذى يتبعه هذا المجتمع ، فهى اذن أشمل وأعم من الآداب والعلوم والفنون ، لأنها الصلة بين ذلك كله وبين المجتمع والحياة التى يحياها بل ان الثقافة على حد مايقول اليوت هى المقومات الاساسية التى تجعل الحياة جديرة بأن نحياها •

ويعود بنا هذا الى الثقافة فى بلادنا قبل الثورة ويدعونا لأن نسأل من جديد هل وجدت جماهير الشعب فيها تلك المقومات الاساسية التى تجعل الحياة جديرة بأن نحياها •

الحقيقة أن الأمر كان على خلاف ذلك ، فقد كان جانب كبير من تلك الثقافة موجها ضد الشعب وكان جانب من تلك الثقافة يعمل عمدا على ارضاء بعض التطلعات الطبقية فى مجتمع مقسم الى طبقات كوسيلة لضمان استمرار الطبقية الاجتماعية • وفى الحقيقة يصح لنا ان نسمى هذه الثقافة بالثقافة الرجعية •

وكان هذا الجانب هو فقط ما تجود به الأقلية المترفة على الأغلبية الجائعة لتخديرها وتسميم أفكارها • أما المتع الحقيقية للثقافة فكانت وقفا على تلك الأقلية ولذلك اعتبرت تلك المتع الثقافية ترفا لاتقدر عليه الا طبقة معينة أما بقية طبقات الشعب فكان عليها ان تقنع بفتات تلك المتع ممزوجة بالسم •

كانت الثقافة فى خدمة مصالح استعمارية اقطاعية راسمالية وكانت كذلك فى محتواها وفى شكلها معا وكانت تحمل أيضا معنى اذلال الشعب ، مع محاولة ارضائه بهذا الذل ليقف ازاءه موقف القانع السعيد بذله ، المتشرف بعبوديته لهؤلاء السادة المفروضين عليه والمغتصبين لرزقه وحياته • • هذه هى الثقافة الاستعمارية التى كانت موجودة قبل الثورة والتى كانت تحوى كل أفكار الذل والخنوع •

وطبيعى أن القيم التى رفعت لواءها تلك الثقافة الاستعمارية الاقطاعية الراسمالية فى ذاك الوقت كانت قيما خاصة بها ، قيما منبثقة من مجتمع لايعرف الا الثراء الفاحش والفقر المدقع ولايتطلع الفقير فيه الا الى أن يكون غنيا ، ولاشجاعة فيه الا شجاعة الحصول على المال بغير عمل ، ويقتصر عمل الخير فيه على الصدقات المادية والمعنوية يجود بها المحسنون سواء أكانوا وارثين عاطلين ، أو عصاميين كونوا الأموال بافناء العمر فى محاولة الانتقال من طبقة فقيرة الى طبقة مترفة ، يجودون بهذه الصدقات على المساكين المحرومين فينتزعون بذلك التصفيق والاعجاب •

والحقيقة أن الثقافة الرجعية والثقافة الاستعمارية شقيقتان ، وبينهما تحالف رجعى فى ميدان الثقافة من أجل اذلال الشعب ، وهذا مايحدث الآن فى الحكومات الرجعية سواء فى سوريا أو فى الاردن • وقبل ان احضر الى هذه المحاضرة كنت اقرأ صحف سوريا التى صدرت صباح اليوم ، والحقيقة أن الثقافة التى تعطى للشعب السورى اليوم هى تماما نفس الثقافة التى بدأ اعطاؤها له فى يوم الانفصال ، ثقافة من نوع معين وموجهة اتجاها معينا • والثقافة الموجودة الآن فى سوريا متحالفة مع الاستعمار ومع الرجعية • وهدفها هو اذلال

الشعب وجعل الشعب باستمرار خاضعا للمصالح الاستعمارية .. كانت الثقافة الموجودة قبل الثورة من هذا النوع ، ثقافة استعمارية ، ثقافة رأسمالية ، ثقافة رجعية. ولكن من واجبنا أن نبحث الموقف بعد ٢٣ يوليو .. كانت الثقافة الموجودة هى التى يمكن أن نسميها ثقافة قومية وبعد القوانين الاشتراكية كان من واجبنا أن نجعل الثقافة القومية الموجودة ثقافة اشتراكية قومية . وأصبح من واجبنا أن نعمل على التحويل الثقافى الاشتراكى . وكما قال زعيمنا جمال عبد الناصر فى ٢٣ يوليو قامت ثورتنا للقضاء على الاستعمار والاقطاع . غير أنه قاد الثورة أيضا من أجل القضاء على الاستعمار الثقافى والاقطاع الثقافى .

وعندما أعلن الرئيس أهداف الثورة كان فى الواقع يحدد بها مذهبا فكريا منبثقا عن احتياجات الشعب ونابعا من تراثه ومعبرا عن آماله فى أن تتاح له فرصة الحياة الحرة الكريمة . واليوم نقف فى ثورتنا الثقافية الاشتراكية فى الوقت الحاضر وأمامنا مرحلتان .. مرحلة الثورة على الأوضاع الفاسدة القديمة التى تحكمت فى مجتمع ماقبل الثورة .. ونجد أن ماوتسى تونج يقول عن الثورة الصينية ان الثقافة التى كانت موجودة فى المجتمع الصينى كانت ثقافة اقطاعية ، ثقافة استعمارية وكان رأيه فيها أنه اذا لم نحارب تلك الثقافة ، فسيكون من المستحيل بناء الثقافة الجديدة ،وقال أن النضال بين الثقافتين مسألة حياة أو موت .ويقول ماوتسى تونج أيضا « لابناء بدون هدم ولا كهرباء بدون سدود ولاتقدم بدون ضحايا » . هذا بالنسبة للأوضاع الثقافية التى كانت موجودة ، الثقافة المبنية على الأوضاع الفاسدة .

بعد ذلك نعمل فى مرحلة بناء المجتمع الجديد وبالتالى مرحلة الثورة الاشتراكية .

الميثاق أيها السادة هو أساس الانطلاق للثورة الثقافية والحقيقة أنه لايمكن بناء الثورة الا ببناء المواطن الاشتراكى ..كيف نبنى المواطن الاشتراكى؟ أولا : بتنمية طاقات المواطن وقدراته الفكرية ... ثانيا : توجيه هذه الطاقات توجيها يتفق مع طبيعة المجتمع . وبناء المواطن الاشتراكى ثقافيا يكون بالايمان ، الايمان بالله ، الايمان بالنفس ، والثقة فى العمل الذى يجب ان يعمل . لقد انطلقت أبواق الدعاية الاستعمارية المغرضة لتزييف الحقيقة وتزوير التاريخ وكان هدفها أن نعيش تحت السيطرة .. تحت نظم سياسية واقتصادية مفروضة علينا ليرسب فى أعماق شبابنا شعور بالعجز عن ملاحقة الأجنبى ، ولكن وجدنا الرئيس ينادى بثقافة جديدة لاشرقية ولا غربية ولكنها تجعل المواطن العربى مؤمنا بقوته وفاعليته وقدرته على بناء صرح المجتمع الاشتراكى الجديد .

فى رأيى أن أساس بناء الثورة الثقافية وضع فى يوم من عام ١٩٥٦ عندما نادى الرئيس نداءه المعروف أيام العدوان وقال لن نستسلم.. سنحارب سنحارب ، كان هذا النداء فى الحقيقة هو النداء الذى يجعل المواطن العربى مؤمنا بقوته وقدرته ، ومن هنا يجب علينا ان نتابع السير ونقوى هذا الايمان فى المواطن . واذا أمكننا ان نعمل على تثبيت هذا الايمان بقدرة المواطن نكون فى الحقيقة قد قمنا بشىء هام فى بناء المواطن من الناحية الاشتراكية . ومن واجبنا نحن رجال الثقافة والاعلام ان نعمل على وضع هذا الايمان موضع العمل الفعلى وان نيسر للشباب معرفة حقيقته وتاريخه وقوته وان نسلط الأضواء على تاريخنا القديم والحديث ونعمل على كتابة هذا التاريخ كتابة أمينة واعية تعالج التشويه الذى أصاب هذا التاريخ ، وعلينا ان نثبت الايمان بانتصاراتنا التى حققناها فى عشر سنوات ،والايمان بأن نظامنا الاشتراكى هو الخلاصة الصادقةلتجاربنا الطويلة والحل الحتمى لمشاكلنا . ولايمكن ان يتم ذلك الا بالمزيد الكثير من الشرح والتفصيل على نحو علمى موضوعى تنتفى منه شبهة الدعاية لأنها شبهة تطرد الايمان من النفوس . كما يحتاج الأمر أيضا الى تنظيم حملات فكرية صادقة ، يناقش من خلالها المؤمنون بهذا النظام والمقتنعون بصلاحيته والمطمئنون اليه ـ المشاكل العامة مناقشة تفصيلية صريحة يرسخ عن طريقها الايمان الصادق بالتجربة الاشتراكية .

لذلك يجب ان يبنى المواطن الاشتراكى على ثقافة اخلاقية اشتراكية تستمد مصدرها من الأديان نفسها . ومن المهم جدا أن يقوم هذا البناء على أساس طبيعة العلاقات فى المجتمع الاشتراكى نفسه فالعلاقات الاجتماعية فى العمل الاشتراكى مبنية على أسس الفلسفة الاشتراكية .

اذا كانت الثقافة فى نظر اليوت هى المقومات الأساسية التى تجعل الحياة جديرة بأن نحياها

فالحقيقة أن الاخلاق من أهم هذه المقومات • والعلاقات الاجتماعية يجب أن تسودها الآن الأخلاق الاشتراكية وتسودها المحبة والتعاون فيعمل الفرد من أجل المجموع ويعمل المجموع من أجل الفرد • هذه الاخلاق الاشتراكية يجب ان تسود المجتمع الآن • ومن واجبنا نحن رجال الثقافة والأعلام ان نعمل على تدعيم هذه الأسس وعلى المقومات الاخلاقية • وهذه المثل لم تكن موجودة فى مجتمع ماقبل الثورة بل لم تكن موجودة أيضا قبل القوانين الاشتراكية فقد كانت هناك طبقة تريد ان تتحكم • طبقة تريد ان تسيطر ، طبقة تريد أن تستغل •

الحقيقة ان العلاقات الاجتماعية فى المجتمع الاشتراكى اليوم مبنية على الاخلاق ، ومن واجبنا نحن رجال الثقافة والأعلام أن نعمل على تدعيم هذه المقومات وهذه المبادىء •

كذلك من أهم أسس بناء المواطن الاشتراكى ضرب المثل الطيب فلا شيء يخدم الفكرة مثل المثل الطيب ولكم فى رسول الله أسوة حسنة • واذا كان القادة والموجهون فى المجتمع الاشتراكى يدعون الناس الى مثل جديدة وقيم مغايرة لقيم المجتمع القديم فان عليهم أن يبدأوا بأنفسهم فى تقديم هذه المثل وتحقيق هذه القيم المرتبطة بطبيعة النظام الاشتراكى • وقد ضرب الرئيس جمال عبد الناصر المثل لنا جميعا ، فنحن نجتمع فى مدرسة فكرية والرئيس هو صاحب هذه المدرسة لقد آمنا بمبادىء الرئيس لأنه ضرب لنا المثل الأعلى وعلمنا كيف تكون محبة الناس وضرب لنا المثل فى كيف يعمل المواطن من أجل مصلحة بلده • وضرب لنا المثل فى التضحية ، وضرب لنا مثل الرجل الذى لايؤثر السلطان على شخصيته • ومن واجبنا نحن رجال الثقافة والأعلام أن نعمل على ان نجعل من أنفسنا المثل الحى بحيث يرانا المواطنون جميعا ويعملون من أجل المبادىء التى نعمل من أجلها وان يفهم المواطن انه يعمل فى مجتمع يؤمن بأنه صاحبه وبانيه، لا مصلحة لأحد فيه غير المواطنين جميعا كذلك يجب أن تتجه الدعوة الصادقة الى ممارسة حرية الكلمة وتقبل النقد بصدر رحب • لقد تكلم الدكتور محمد مندور اليوم عن حرية النقد ففرق بين شيئين هما المعارضة والنقد ، فالنقد هو الذى نحتاج اليه ، هو النقد الهادف ، هو النور

الذى يهدينا الى الطريق الذى نريده • واذا كان هناك نقد فيجب أيضا أن يكون هناك نقد ذاتى ، لقد وقف الرئيس بعد الأنفصال يمارس النقد الذاتى فقال أخطأنا فى هذا وذاك والحقيقة ان هذا هو الطريق الذى يجب على كل منا أن يسلكه • وسنظل نخطىء مادمنا مؤمنين بالعمل ويجب علينا ونحن نبنى الثقافة الاشتراكية التى نريدها أن نمارس النقد الذاتى ، وليس من النقد الهادف ان ننطلق بالشائعات والتهم نكيلها بغير حساب فهذا لايمكن أن يكون نقدا ابدا وانما الهدامون والفاشلون هم الذين يلجأون باسم النقد لرشق الآخرين بالطوب ولكن النقد أن ننقد من أجل البناء أما اذا كان هناك من يعمل على رشق الآخرين فأعتقد ان هذا الشخص حاقد ولايمكن للشخص الحاقد أن ينجح فى عمله لأن العمل يجب أن يبنى على اساس النقد والنقد الذاتى كذلك يجب ان يعلم الناس وظيفة الكلمة فى المجتمع الاشتراكى فليست حرية الكلمة مجرد تنفيس عن طاقة مكبوتة • والكلمة واجب قبل ان تكون حقا • والذى يحبس الكلمة فى صدره هو خائن لأمانة العمل القومى ومضيع لمصالح الجماعة • والسلبية يجب الا يكون لها مكان فى المجتمع الاشتراكى • الصحافة لها دور هام فى بناء المجتمع الجديد وقد وصفها الميثاق الوطنى بأنها أعظم أدوات حرية الرأى وخطورة هذا الدور تقتضى العاملين فيها من الكتاب والمحررين أن يراقبوا الله والوطن فى كل خبر ينشرونه وكل كلمة يكتبونها •

واذا جاز فى الماضى أن تقنع الصحافة بنشر الخبر المثير فان المرحلة الجديدة مرحلة البناء تقتضيها ان تساهم مساهمة متزايدة فى اشاعة الثقافة والأرتفاع بمستوى الجماهير • واليوم ونحن فى الثورة الاشتراكية يجب أن نمد جذور هذه الثورة الى أعماق تراثنا العظيم وان نقيم شريعة العدل شريعة الله ، نقيم الاشتراكية التى دعا اليها محمد عليه الصلاة والسلام منذ أربعة عشر قرنا ودعت اليها جميع الأديان • ان شعبنا يجد فى نفسه القوة على ان يحمل لواء هذه الدعوة وعلى أن يضع موضع التطبيق العملى مذهبه الاشتراكى القائم على الكفاية والعدل •

بل انه لم يحدث فى ثورتنا ان انفصل الفكر المذهبى عن التطبيق العملى وانما كانا يسيران

معا لا جنبا الى جنب ولكن فى وحدة حية ايجابية متحركة .

ثقافتنا أيضا هى جزء من حياتنا ومن ثورتنا ، ويجب أن تكون حية ايجابية متحركة تمتد جذورها الى أعماق تراثنا وتستمد وجودها من حياة شعبنا ومن جهاده ومن آماله فى حاضره ومستقبله . اننا نستبعد السيطرة الاستعمارية والاقطاعية من ثقافتنا ونتخلص من أسر الاستعمار الثقافى ونحطم الاقطاع الثقافى بجميع صوره ، ولكن هذا كله لايعنى أن نعيش فى عزلة عن العالم او ان نقطع اسباب الاتصال الثقافى بيننا وبين بقية الشعوب ، انالبعض يقول ان لنا تراثا قديما وهذا التراث يجب أنتحافظ عليه . ولنا عاداتنا وتقاليدنا فلماذا نستورد ثقافة من الخارج . الحقيقة ان العالم اليوم غيره بالأمس. فبجهاز راديو يمكنك أن تسمع أفكارا وثقافات مختلفة من جميع أنحاء العالم . ولكن يجب أن نعمل على تحصين أنفسنا ونعمل على تدعيم ثقافتنا لتكون قوية ولايمكن أن تكون هذه الثقافة قوية وهى فى عزلة عن العالم .

يجب علينا أن نفتح النوافذ للثقافات الأجنبية ، يجب أن نعرف أن لنا ثقافة معينة ويجب أن نرحب بالثقافات الأخرى نأخذ منها الحسن . ولكن الثقافات المعادية لثقافتنا يجب أن نبعدها بكل الوسائل . ويجب ان نبعد عن أنفسنا الغرور . فلو قلنا اننا سنتمسك بثقافة معينة فى داخل البلاد فهذا فى اعتقادى نوع من الغرور ولكن يجب أن نتفاعل مع الثقافات الأخرى الصالحة لنا .

وكما حطمنا كل أنواع الاحتكار فى علاقاتنا مع الدول العالمية لانقبل استعمارا ثقافيا من اى نوع لأن ذلك معناه العبودية الثقافية . وثورتنا الثقافية ثورة تحررية تدعونا لأن نحطم الأغلال ونزيح كل غشاوة كانت تحجب عنا أنفسنا وقدراتنا وتراثنا. يجب أن نستفيد من كل شىء ويجب أن نرى كل شىء وأن نثرى ثقافتنا بكل ثمرة من ثمرات التقدم الفكرى فى كل مكان من العالم بل اننى اريد أيضا ان أقول ان واجبنا الا نأخذ الصالح من الثقافات الأجنبية فحسب بل أيضا من واجبنا أن نعمل على تصدير ثقافتنا .

ويجب أن نعمل على توضيح الهدف من تصدير ثقافتنا ، فنحن لانريد أن نستعمر احدا ولكن نريد أن نشيع الأفكار ونشع الثقافة . ولكن دون ان نفكر فى أى استعمار ثقافى لأى بلد لأن مصر قاست من الاستعمار الثقافى ، وهدفها الآن حين تفتح بعض المكتبات فى بعض الدول العربية هو التعاون الثقافى ، هو أن تصدر هذه الثقافة من أجل تعاون الشعب العربى فى الوطن العربى . من أجل ذلك نعمل على اقامة اكبر قدر ممكن من التبادل الثقافى مع بلاد العالم كلها . وتدخل فى هذا النطاق كل أداة من أدوات الثقافة وكل وسيلة من وسائل التعبير ونقل الأفكار .

ان تكويننا الاجتماعى يعاد تشكيله من جديد وكذلك تكويننا الثقافى . وفى المرحلة التى يتم فيها هذا التشكيل الجديد اى التى تتم فيها الثورة الثقافية يجب أن تكون فى متناولنا جميع التجارب الفكرية الأخرى .

سيداتى سادتى

ان الثقافة فى المجتمع الاشتراكى ليست ترفا كما أن الخبز الذى نقتات به لايمكن ان يكون ترفا وانما هو من ضروريات الحياة . لذلك من واجبنا فى هذه اللحظات التى نبنى فيها ثقافتنا الجديدة أن نرفع شعار « الثقافة للشعب » .

وهذه نقطة جوهرية فى الثورة الثقافية التى ننادى بها وبغيرها يستمر الاقطاع الثقافى القائم على حق أقلية ضئيلة فى أن تستمتع بما تعتقد أنه أطيب لذائذ الثقافة مع حرمان الأغلبية من كل شىء . فى ظل هذا الاقطاع تتشكل الثقافة وتتجسد ولا يهمنا الذين يستفيدون من هذا الاقطاع الثقافى . وهذه النقطة مهمة جدا واريد ان أشرحها فى ضوء الاتجاه الثقافى الجديد الذى نريدهلوطننا نسأل انفسنا على سبيل النقد الذاتى من الذى يستفيد من المسارح ؟ومن الذى يستفيد منالسينما والأفلام الضخمة التى نستوردها ؟ من الذى يستفيد من الفرق التمثيلية الأجنبية الكبيرة ؟ من الذى يستفيد من الأوبرا ؟ الجواب هو القاهرة والاسكندرية طبعا . لكن الفلاح والعامل ، اىاغلبية الشعب لايستفيد بهذه الثقافة . من واجبنا اليوم ان نعمل على أن تصل التمثيليات التى نراها هنا ،التى يراها الرجل الغنى الموجود فى القاهرة ليراها الفلاح الموجود فى القرية . ولنتكلم بصراحة عن المسرح . المسرح القومى كان موجودا من قبل الثورة

وكان الوزراء يجتمعون لتدعيم المسرح القومى وبعد ذلك يأتى اثنان من الوزراء الثلاثة ولاداعى للاسماء ويشاهدون الرواية . وبعد ذلك ينتهى كل شىء، وكان كل برنامج المسرح القومى ست روايات فى السنة . فهل هذا هو الثقافة الاشتراكية القومية ؟ هل هذه هى الثورة الاشتراكية ؟ اليوم لابد ان نزيد من عدد المسارح . وبعد ذلك تواجهنا مشكلة ، اذ يأتى بعض الاخوان ويتحدثون عن الكم والكيف . انى أريد من أولئك النقاد الذين يتكلمون ويدعون انهم يفهمون الاشتراكية أن يقولوا لى ما معنى الكم والكيف فى الثقافة ؟ اذا كان هناك مسرح واحد لايراه الا عدد محدود من الأفراد الذين يرتادون المسرح القومى ، وكم رواد المسرح القومى فى السنة ؟ عشرة آلاف ؟ ان الدولة التى تدفع من ميزانيتها ، من ميزانية الفلاح والعامل ، وليس هذا استجداء لعواطف الجمهور فنحن من الشعب ونحن ننقد أنفسنا ، الدولة التى تدفع من أموال الشعب ٣٠ الف جنيه فى السنة أو ١٠٠٫٠٠٠ جنيه فمن الذى يستفيد من المسرح ؟ عدد بسيط طبعا. وبعد ذلك نزيد عدد الفرق المسرحية ليكون لدينا عشر فرق مسرحية ، فيقولون لنا ان الكم طغى على الكيف !

اى كم واى كيف ؟ هل نسيتم انكم فى بلد به ٢٧ مليونا لا العشرة آلاف شخص الذين يشاهدون هذه المسرحيات ؟ هل الـ ٢٦ مليونا رأوا روايات المسرح القومى ؟ ثم يقولون ان الأفضل أن نعمل شيئا قليلا ولكن جيدا . وقد سمعنا هذه النظرية وهذه النغمة عند انشاء التليفزيون ولو كنا قد استمعنا اليهم لما كان هناك تليفزيون ولما كان مايقرب من ٢٠٠٫٠٠٠ شخص يريدون اليوم أجهزة تليفزيون . اليوم كما يقول رئيس مجلس ادارة شركة النصر هناك ١٣٥ الف جهاز فى أيادى الشعب والعدد يزداد باستمرار ولو اخذنا بنظرية الكم والكيف لما كان لدينا أكثر من برنامج نصف ساعة يوميا . واى شخص يقبل ان يشترى جهاز تليفزيون من اجل ان يشاهد برنامج نصف ساعة يوميا .

وبعد ذلك يجب الا ننسى اننا فى مجتمع اشتراكى ولسنا فى مجتمع رأس مالى . وهناك آلاف من المواطنين يعملون فى صناعة التليفزيون أو فى اعداد البرامج للتليفزيون . أين كان مصير هؤلاء الشباب ذوى الكفايات ؟

وكان هناك من يقول ان الأفضل ان يعطينا عبد القادر حاتم ساعة واحدة بدلا من ست ساعات وأنا واثق تماما اننى لو استمعت اليهم دقيقة واحدة لما كان هناك تليفزيون فى بلادنا ولا كان هناك الايراد الذى يتيحه التليفزيون للدولة . ان

التليفزيون يعطى ايرادا للدولة قدره ثلاثة ملايين من الجنيهات، وهناك آلاف يعملون فى التليفزيون، وعشرات يعملون فى المسرح ، عشرات من الشباب الذين تعلموا فى معاهد المسرح والتمثيل ، الى أين كان هؤلاء سيذهبون ؟ كنا نرى المجتمع قبل الثورة ، وكنا نرى الفن وكيف كان الشرف يباع باسم الفن . أما اليوم فالطالب الذى يتخرج من المعهد يجد عملا شريفا جادا يفتح الطريق أمام نمو مواهبه لو استمعنا الى أولئك لما رأينا شخصا مثل محمد عوض الذى مثل فى رواية اسمها جلفدان هانم . كان الناس جميعا يضحكون لهذا الشاب ، واقسم لكم يااخوانى اننى بكيت عندما رأيت هذا الشاب لأنه كان رقيق الحال ثم ظهرت موهبته وأتيحت له الفرصة . وهناك غيره ستفتح أمامهم الأبواب

ونظرية الكم التى يتحدثون عنها لن تفتح بابا الرزق ولن تظهر المواهب .

اننا سنسير فى الطريق السليم وستستمر على مسارحنا عشر فرق تقدم تسعين رواية فى السنة تسعين رواية مسرحية . ولنفرض أن عشرين رواية نجحت ، وفشلت سبعون . فى العام القادم ستنجح خمسون . وكذلك التليفزيون ، هل برامج التلفزيون عندما ظهر فى ٢٣ يوليو منذ سنتين مثل ماهى اليوم ؟ اننا نمارس الخطأ والصواب وهذه هى مبادىء الرئيس ونحن نطبق هذه المبادىء ونمارس التجربة والخطأ ونحسن انتاجنا ونظهر هذه المواهب . هذه هى الثقافة لا ان يأتى شخص يكتب وهو جالس على مكتبه فينادى بنظرية الكم والكيف . لقد قرات ماكتب هؤلاء فى الصحف . ويعلم الذين كانوا فى التليفزيون أنهم كانوا ينتقدون التليفزيون قبل ان يظهر التليفزيون . وأمس مررت بمسرح الجيب ، ولم أكن قد زرته من قبل والتقيت بمديره سعد أردش فقال لى أن بعض النقاد نقدوا مسرح الجيب وهم لم يحضروا مسرح الجيب ، فهل هذه هى الاشتراكية التى ننادى بها ؟ وهل هذه هى الثقافة ؟

نحن نقول ان الثقافة للشعب ٠ وننشىء عشرفرق مسرحية ، وهذه الفرق ستمرفى المحافظات ،وستمر فى كل ناحية من النواحى حتى ترى المحافظات كلها هذه المسرحيات ، وبعد ذلك سنزيد هذه الفرق لأن هناك خريجين من المعاهد ، وهناك كتاب سنأخذ مسرحياتهم ، وسنسير على هذه السياسة وبدلا من أن تكون لدينا ثلاث قنوات للتليفزيون سنزيدها اكثر واكثر ٠

هذا من ناحية الكم والكيف ، فنحن لانريد اقطاعا ثقافيا ، ويجب أن تستمتع قوى الشعب العاملة بالمتع الثقافية المختلفة ٠ ونحن ننادى بثورة ثقافية٠

كذلك لايسمح تكويننا الثقافى الجديد فى ظل الثورة الثقافية بوجود نوع آخر من الأمية ، أصاب بلدانا اخرى فى غمرة التقدم المادى برغم اختفاء الأمية العادية من وقت بعيد ٠ الأمية التى اتحدث عنها هى الأمية الثقافية ، هى السطحية فى التفكير والخوف والنفور من التعمق ٠ ولنضع فى تقديرنا ان الثقافة فى المجتمع الاشتراكى ثقافة للجماهير ، ويجب ان تصل كما وكيفا وبأقصى سرعة ممكنة٠

اريد ان أضرب مثلا آخر بالدار القومية للطباعة والنشر ٠ لماذا انشأنا الدار القومية للطباعة والنشر؟ كنا قبل سنة ١٩٥٦ نجد كتبا تأتى الينا من الشرق وكتبا تأتى الينا من الغرب ولم تكن هناك كتب فى مصر ٠٠ بدانا ننزل الى السوق بكتب تعبر عن آرائنا وخصوصا فى سنة ١٩٥٦ بالذات وهى السنة التى قال فيها الرئيس اننا لن نستسلم وسنحارب ٠٠ كان ذلك بناء للمواطن فى ذلك الوقت ليستطيع ان يقف امام دولتين كبيرتين ٠ وكان عملنا على نشر الكتب طبيعيا ٠ حقيقة ان هناك أخطاء ولكن عدد المترجمين اليوم أصبح أكثر مما كان فى أى وقت مضى ٠ والنقد الذى قيل فى هذا الشأن نقد يجب ان نرحب به وان نعمل على تلافى هذه الأخطاء ٠ لكن لنسأل كم عدد المترجمين فى البلد ؟ انه عدد بسيط فهل نترك هذا الموضوع أم نعمل على ايجاد شباب من خريجى الجامعات ونعمل على تدريب هذا الشباب على أعمال الترجمة ؟ لقد رأينا أن نعطى فرصة للشباب المتخرج من الجامعات للتدرب على أعمال الترجمة ولدينا الآن حوالى ١٠٠ من المترجمين المجيدين ٠ ولاتزال هناك اخطاء ، وفى العام القادم ستكون هناك أخطاء ، وفى العام الذى يليه ، ولكن فى سنة ١٩٧٠ قد لانجد أخطاء ٠٠

نحن لانريد طبقية فى الثقافة، لانريد أن نقول ان هناك ثقافة رفيعة وثقافة شعبية أو رديئة ٠ لانريد ان نحجب الثقافة عن أفراد الشعب ٠ اننا ننمى الثقافة وننشرها ونمارس النقد والنقد الذاتى ٠٠

من اجل ذلك يتحتم علينا ان تكون ثقافتنا هادفة لأنها تنبثق من مجتمع هادف وان تكون ثقافة حية ايجابية متحركةوان تكون هناك خطة مرسومة٠وهذا التخطيط الثقافى لايمكن فصله عن الميثاق الذى يعتبر المنبع الفكرى لمذهبنا الاشتراكى العربى القائم على الكفاية والعدل ٠ والتخطيط الثقافى جزء لايتجزأ من الثورة الثقافية ٠ ويجب أن تكون هناك خطة للثقافة فى المجتمع الاشتراكى والتخطيط الثقافى أساس من أسس الثورة الثقافية ٠

ولايمكن ان نتجاهل اهمية عامل السرعة فى تحقيق اهداف الثورة الثقافية ولايمكن ايضا اغفال دور الطليعة فى توفير التعمق والاجادة والاتقان فى كل مرحلة من مراحل تطورنا نحو التقدم ٠

وهناك موضوع آخر له صلة بالثورة الثقافية فلا يمكن ان تكون هناك ثورة ثقافية والعاملون فى ميدان الثقافة لايشعرون بأهمية الاشتراكية وبمعنى آخر يجب ان نوفر للعاملين فى ميدان الثقافةجميع الضمانات ، يجب ان نوفر لهم جميع الضمانات الاجتماعية والصحية والمعيشية ٠

انى لا أستطيع أن أتحدث عن الثورة الثقافية فى المجتمع الاشتراكى دون أن أتحدث عن العاملين فى الميدان الثقافى ، ويجب أن نرسم خطة من أجل العاملين فى الميدان الثقافى فنؤمن على حياتهم ونؤمن عليهم صحيا ونؤمنهم اجتماعيا ٠ ولدينا مشروع للتأمين على العاملين فى الميدان الثقافى يكلف كلا منهم قرشا فى اليوم اى ٣٠ قرشا فى الشهر ليكون ذلك مساهمة منهم فى المشروع ٠ بالنسبة للمساكن يسير العمل الآن فى اعداد١٢٠٠ مسكن فى أحسن موقع فى القاهرة، وتخصص لرجال الأعلام ورجال الثقافة وهناك ١٠٠٠ مسكن أخرى فى أحسن موقع فى مصر الجديدة ٠

نحن ننادى بأن الثقافة لابد أن تكون للشعب ويجب أن توجد دور العرض السينمائى فى جميع القرى ٠ وهناك مشروع لانشاء أربعة آلاف دار للعرض فى القرى المختلفة ٠ والقرى التى ليس فيها كهرباء ستزود بمولدات كهربائية وأجهزة ١٦ مم

وهذا سيفيدنا من ناحية الثورة الثقافية كوسيلة لنشر الثقافة بين أفراد الشعب فى القرى الى جانب جهاز التليفزيون ذى الشاشة الكبيرة .. الذى يستطيع أن يشاهده عدد كبير من المواطنين . أما فى الاذاعة فستعمل على اطالة اليوم وسيصبح البرنامج الثانى من ٢٣ يوليو طوال اليوم ان شاء الله .

وفى الوقت نفسه نشجع الانتاج الفردى فى السينما مع ضمان عدم عودة الاستغلال ، وقد دخل القطاع العام السينما وفى الوقت نفسه نسمح للقطاع الخاص بأن يعمل فى هذا الميدان . وليست هناك قيود ولاسدود ولاشروط ولاقوانين على السينما اطلاقا . ونتيجة لذلك يتم انتاج ٨٠ فيلما فى القطاع الخاص وفى الاستوديوهات ١٠ أفلام من الانتاج المشترك ، واحدها يبلغ ماسينفق عليه ٣٠ مليون دولار ، ولو استطعنا ان نجذب عددا من الشركات السينمائية للانتاج المشترك فستعود فائدة كبيرة جدا على المواطنين ، وسنتعلم من الممارسة مع المخرجين والمصورين .

من واجبنا أن نعمل على ان تكون الكتيبات والصحف فى أيدى الشعب وقد أنفقت الدولة مائة ألف جنيه لتسافر طائرة يوميا من القاهرة حتى أسوان لتوفير الجرائد للمناطق النائية فى أقاصى الصعيد .

ومن واجبنا ايضا أن نعمل على ايجاد مراكز الثقافة والاستعلامات فى كل قرية من القرى ولدينا مشروع لايجاد ١٠٠٠ مركز للثقافة والاستعلامات وسيكون كل مركز مزودا بتليفزيون وفيه الكتب والصحف المختلفة . كذلك بالنسبة لدور الكتب سنيسر الاستعارة ونتيح الكتب للمواطنين فى كل مكان .

ومادمنا ننادى بثورة ثقافية فيجب أن يصل الكتاب الى جميع القرى . وفى الختام أقول لكم ان الثقافة التى تضع نفسها فى خدمة المجتمع الاشتراكى قوة من قوى التقدم ودرع يقى المجتمع الاشتراكى من أعدائه ويحميه من النكسات . وقد رأينا ماحدث فى سوريا ورأينا كيف يحاولون أن يفرضوا ثقافة رجعية ولكن الشعب يقاومهم .

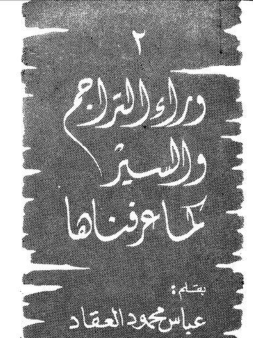
ان من مهمة الثورة الثقافية أن تعمق وتدعم انتصاراتنا بحيث نكون باستمرار محصنين ضد هذه النكسات أو ضد أى عدوان من الخارج .

الثورة الثقافية معناها ان نعمق معرفتنا بحقوقنا وشعورنا بواجباتنا ومسئولياتنا .

ان الثقافة التى نريدها ، الثقافة فى المجتمع الاشتراكى ، هى التى تجعل الحياة جديرة بأن نحياها والجزء الأكبر من هذه المهمة هو كما قال الرئيس جمال عبد الناصر أن يعيش فى هذه البقعة من الأرض شعب يقظ مدرك .

هذه هى الثورة الثقافية التى آذنت بالانطلاق فلتمض فى طريقها على بركة الله ، وفقنا الله جميعا لتحقيق هذه المبادىء فى ثورتنا الثقافية .





في مقالاتنا بعنوان « حياة قلم » عرضت مناسبة لعلاقة ابراهيم المويلحي بمؤامرات القصور في القاهرة والآستانة ذكرنا فيها بعض حوادثها ملخصة في القصة التالية :

« .. حدث ان حركة في القاهرة زلزلت عرش عبد الحميد بالاستانة – وهي حركة تركيا الفتاة – وأن رجلا شهرته دعوة القلم واللسان ذهب الى ايران لاتمام هذه الدعوة فطرده الشاه وأهانه اثنان من وزرائه ، فقتل الثلاثة جميعا ، وقال قاتلوهم انهم قضوا عليهم بالحق انتقاما لذلك الداعية الطريد – جمال الدين !

« وكانت هذه الحقيقة من وقائع الحال الغنية عن المقال .. ومن طرائفها المروية ان السلطان عبد الحميد كان ينام في يلدز وعيناه على شارع محمد على بالقاهرة ، واتفق يوما ان المويلحي الكبير – صاحب مصباح الشرق دخل مكتب (المؤيد) ووجد فيه نخبة من كتاب عصره وفضلائه ، فتوقف عند الباب وقال وهو يرفع يديه الى سقف الحجرة : قادر انت يا رب ان تسقط هذا السقف على من تحته ، فيستريح عبد الحميد ! .

قال محمد عبده – وكان من زوار الحجرة – نعم .. لو تقدمت انت خطوتين ! »

وقد ذكرنا في مقالنا السابق « بالمجلة » طرفا من اخبار هذه المؤامرات وقصرنا الكلام فيها على أعلام الأدب الذين تقدمت الكتابة عنهم في أعدادها ، وهم على يوسف ومصطفى كامل ، والمنفلوطي ، والمويلحي صاحب عيسى بن هشام ، ولكنهم طائفة معدودة من الذين اتصلوا بالقصور واجتذبتهم حبائلها أو اشتملت عليهم شباكها ، وغيرهم كثيرون من أبناء عصرهم وأبناء العصر الذي يليه تعرضوا لمثل ما تعرض له زملاؤهم من قبل وامتزجت حياتهم العامة والخاصة كما امتزجت حركاتهم الأدبية والفكرية بأسرار تلك المؤامرات ، فلا سبيل الى تقديرهم وتقدير بواعث أعمالهم بغير الاطلاع على تلك الأسرار .

ومن أشهر الأخبار عن العلاقات المتصلة بين القصور ودوائر الأدب ذلك الخبر الذي لم يكتب في حينه ولكنه ورد في مذكرات أحمد شفيق باشا التي نشرها بعد خلع السلطان عبد الحميد والخديو عباس الثاني ، وذلك هو خبر الاستاذ الامام محمد عبده مع شبكة الجاسوسية الصحفية في القاهرة والآستانة ، وكان الخديو عباس شديد النقمة على الأستاذ لمعارضته اياه في سياسة الأزهر وديوان الأوقاف ، ولكنه لم يكن يستطيع عزله لغير سبب يمكن تقريره والاستناد اليه ، ولم يكن نظام مجلس الوزراء يسمح له بالتصرف في المناصب الكبرى بوحي من أهوائه الشخصية ، فاراد أن يتمسح بحقوق الخليفة الأكبر – عبد الحميد – في المسائل الدينية ، وانتهز فرصة السياحة الصيفية وسفر الأستاذ الى الآستانة لتوريطه في موقف مريب يؤدى بالاتفاق مع جواسيس «المابين» الى اعتقاله « متلبسا » بحالة من الحالات الشائنة التي لا تجمل بمفتي الديار .. فلا يصعب على الخديو بعد ذلك أن يأمر باخراجه من المناصب الدينية ومن وظيفة التعليم بالجامع الأزهر ، ولا يستطيع المستشارون الذين يشهدون مجلس الوزراء ان يعارضوه باسم القانون المالي ونظام تأديب الموظفين .

وقد تولى هذه المهمة مكاتب « المؤيد » بالآستانة فقدم نفسه الى الأستاذ وعرض عليه خدمته لتمكينه من الفرجة على مناظر البلد التي يجهلها السائح الغريب ولا يهتدي اليها بغير دليل ، ولولا يقظة الشيخ محمد عبده وانتباه بعض المصريين في الآستانة الى خبيئة هذه الدسيسة لاعتقل الشيخ

فى جهة من جهات اللهو المنكر يراقبهـــا الشرطة ويســتطيعون على الأقل أن يخرجوا من البلد من يصطدم فيها بالمشاغبين الغرباء ٠٠ فيحق القول على الامام « المتهتك » وتكون هى القاضية على سمعتــه وعلى جهوده ومشروعاته فى سبيل الاصلاح ٠

وامثال هذه « المؤامرات » بين سماسرة القصور وحملة الأقلام أكثر من ان تحصى ، كنا نسمــع ببعضها فى حينه ٠ ولكنها لاتنشر فى الصحــف السيارة الا بأسلوب التورية والتلميح، أو تنشر عنها الكتب التى تصاغ بأسلوب « القصة » الخياليــة وابطالها جميعا معروفون ٠

ولم تنقطع هذه المؤامرات كل الانقطاع الى زمن فاروق ، ولكنها ذهبت شيئا فشيئا على مراحــل متعاقبة ، ترتبط كل الارتباط بتواريخ القصور « ذات الشأن » كما يقال فى التعبيرات الحديثـة ، وهى مراحل العلاقة بين قصر يلدز وقصر عابدين ، ثم مراحل العلاقة بين قصر عابدين وقصر الدوبارة، وهو عنوان دار الوكالة البريطانية المشهور ٠

ولهذا كانت الناحية الدينية غالبة على هــذه المؤامرات فى مرحلتها الأولى ، وكان محورها الأكبر مسألة الخلافة ومسألة السمعة الدينية أو الدعاية التى لها علاقة بالدين وبالأخلاق ٠

كان السلطان العثمانى يتهم الخديويين بالسعى الى تحويل الخلافة من الترك الى البلاد العربية ، وكان الخديويون يحذرون من سلطان الخليفة لأنه السلطان الذى كان من حقوقه ان يخلع أمير مصر أو يبدل نظام الوراثة أو يساوم الدول الأوروبيــة على حساب الخديوية المصرية ، كلما كانت له فى ذلك مصلحة من مصالح السياسة الدولية ٠

ومن هنا جاءت تلك القضايا التى ترتبط بمناصب الافتاء ومشيخة الطرق الصوفية ومنازعات الزوجية والكفاءة لها من وجهة النسب والوجاهة الاجتماعية كما جاءت تلك الأقاويل التى تدور على اتهــام كبار الرجال العاملين فى نهضة هذه الأمة ، لأنهـم ينازعون الخليفة أو الأميرة، ولا يسهل التغلب عليهم بغير التشهير وتدبير المواقف التى تنفر الناس منهم باسم النخوة الدينية على الخصوص ٠

وقد ذهب عهد عبد الحميد وبقيت لمسألة الخلافة ذيولها التى شهد المعاصرون آثارها فى حياتنا الفكرية فان الثورة الفكرية التى اشتبكت فيها أقلام العلماء والأدباء شهورا فى هذا البلد بعد ظهور كتــاب « الاسلام وأصول الحكم » لم تكن لتشتعــل هذا الاشتعال لولا طموح احمد فؤاد الى الخلافة واعتقاده انها توطد مكانه عند الدولة البريطانية لتستعين به على حكم الامبراطورية الهندية ، ولو بلغ من شأن الخلاف ان يشغل أقلام العلماء والأدباء كما شغلهم يومذاك لما بلغ من شأنه أن يستفحل حتى يؤدى الى سقوط الوزارة واثارة المشكلة الدستورية على وضع جديد ٠

وللناقد الأدبى ـ اذن ـ ان يجعل شعاره « فتش عن القصر » أو « فتش عن قضية الخلافة » ليفهم حقيقة لاغنى عنها فى تقدير مدارسنا الأدبيــة فى الجيل الماضى وتقدير أسباب التجمع والتفرق بين حملة الأقلام فى كل مدرسة منها ، وبغير هــذا « الشعار » يتعذر عليه كل التعذر ان يدرك الأسباب الكامنة وراء تكوين تلك المدارس من مجرد العلم بآثارها المكتوبة وتراجمها المعروفة ٠

ولنضرب لذلك ـ مثلا ـ قصيدة الاستقبــال التى قيل فى مطلعها :

قدوم ولكن لا أقول سـعيد
وملك وان طال المدى سيبيد

وقيل فى ختامها :

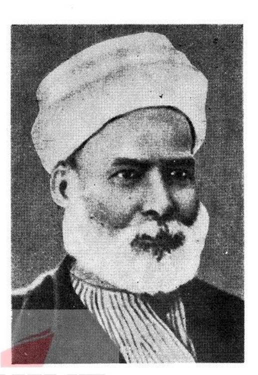
أعباس ترجو ان تكون خليفة
كما ود آباء ورام جدود

فيا ليت دنيـانا تزول وليتنا
نكون ببطن الأرض حين تعود

فدسيســة القصيدة ـ على حد قولنا دسيسة الرواية ـ هى قضية الخلافة واتهام الخديو عبــاس الثانى بالطموح اليها ٠

والأطراف المعنيــون فى القصيدة كما ظهــروا للناس هم السيد توفيق البكرى ، والسيد مصطفى لطفى المنفلوطى ، والشيخ حمزة فتح الله ، واحمد فؤاد صاحب « الصاعقة » ومن وراء الستار السيد ابراهيم المويلحى والسيد محمد المويلحى ، والسيد على يوسف ، وأدباء الحاشية الخديوية ٠

فالسيد توفيق البكرى شيخ الطرق الصوفيــة والسادة البكرية ركن مهم من أركان قضية الخلافة بما كان له من المكانة الدينية وماكان له فى الآستانة من « الصفة الرسمية » التى خولتــه منزلة من



الشيخ محمد عبده

الرئاسة تقارب منزلة الخديويين ، وهذه هى الصفة التى عناها حين أهانه الخديو عباس فقال فى جوابه :

« أنا وزير مثلك ، وآبائى وأجدادى لهم الفضل على آبائك وأجدادك » .

والسيد مصطفى لطفى المنفلوطى كان فى تلك الآونة طالبا فقيرا من طلاب الجامعة الأزهرية ، ولكن انتسابه الى الشرف النبوى هو الذى قربه من شيخ الطرق الصوفية وزج به فى منازعات الخلافة ومناوراتها .

والشيخ حمزة فتح الله هو أحد علماء اللغة من المغاربة الذين كان القصر الخديوى معنيا بضيافتهم مع أمثالهم من علماء البلاد العربية ، لاكتساب الصفة الاسلامية .. ودوره فى قضية القصيدة أنه شطرها ليرد هجاءها الى ناظمها ، ويعنيه عناية خاصة من ناحية النسب وعراقة البيت ، وفى هذا التشطير يقول :

قدوم ولكن لا أقول سعيد
على فاجر هجو الملوك يريد

لئام لهم « بيت » من اللؤم عامر
وملك وان طال المدى سيبيد

وأحمد فؤاد هو صاحب صحيفة « الصاعقة » التى انشئت لتكون صحيفة « الهجاء الاجتماعى » الأخرى أمام السيدين المنتسبين الى الامام الحسين، وقد كان يومئذ الى جانب الآستانة ، فى تردده الطويل بين القصرين : قصر يلدز وقصر عابدين .

والمويلحيان وعلى يوسف - كلهم ينتسب الى الشرف ، وكلهم يخوض معركة الكفاية الزوجية باسم الانتماء الى السادات ، ومنظومات عام الكف وعام الكفء بعض ثمرات هذه المناوشات .

ومن وراء ذلك حاشية الأدباء فى قصر عابدين ودورهم فى القضية مستور ، ولكنهم يقومون به من وراء الحملات التى تشن على أدباء القضية من وراء ستار .

***

وفى المرحلة الثانية من مراحل المؤامرات بين القصور وحملة الأقلام تأتى مؤامرات النزاع بين قصر عابدين وقصر الدوبارة مقر العميد البريطانى الذى كان يلقب بقيصر قصر الدوبارة ، واليه يوجه حافظ ابراهيم قصيدته حين يقول :

قصر الدبارة هل أتاك حديثنا
فالشرق ربع له وضج المغرب

وعنه يتحدث حين قال :

وما دام فى قصر الدبارة ربه
فسعد ودنلوب لعمرك واحد

وعلاقته البعيدة بمدارس الشعر تظهر فى منظومات أناس بلغ من قحة أحدهم أن يسمى قصائده بالكرومريات ، معارضا بها « الشوقيات »

* * *

ولولا ان عاملا جديدا ظهر فى الوسط - وهو عامل الحركة الوطنية - لكان مجال المؤامرات القلمية . بين قصر عابدين وقصر الدوبارة أوسع من كل مجال آخر ، بلا استثناء لمجاله الأكبر بين يلدز وعابدين ، ولكن ظهور هذه الحركة تحول بأصحاب الأقلام الى معركتها الصريحة فى الصحف

وعلى منابر الخطابة ، ولم يترك للشئون الديوانية من الجانبين غير « اجراء ادارى » فى يد الانجليز لصرف الأقلام عن الكتابة السياسية ، واجراء ادارى آخر فى يد الخديو لصرفها عن الصحافة «المشاغبة» عموما الى ديوان الأوقاف فكان نفوذ المستشارين وراء تشجيع المجلات العلمية والأدبية باشتراك الوزارات فى مئات النسخ من أعدادها الشهرية أو نصف الشهرية ، وكان نفوذ الخديو وراء تعيينات الأدباء الكبار والناشئين بديوان الأوقاف ، ومنهم محمد المويلحى كاتب « مصباح الشرق » و « عيسى ابن هشام » وأحمد الأزهرى صاحب مجلة «الأزهر» وعبد العزيز البشرى ابن شيخ الاسلام ، ومعهم ادباء آخرون لم يكن للخديو يد مباشرة فى تعيينهم بالديوان ، ولكن تعيينهم هناك شغلهم بالشعر عن الكتابة الصحفية وجعل من بعضهم شعراء يتسابقون الى نظم المدائح الخديوية فى مناسبات المواسم والأعياد .

* * *

وانتهت بانتهاء العلاقة بين مصر والدولة العثمانية مدرسة الكتاب والأدباء الذين كانوا يضعون قدما فى هذا البلاط أو ذاك وقدما أخرى فى بلاط صاحبة الجلالة ، ونشأ الجيل الجديد من الكتاب والشعراء فى الهواء الطلق ، أو فى جو الحركة الوطنية بما اشتمل عليه من نواح وأطراف .. تارة الى القصور وتارة عليها فى صف المعسكر الجديد ، وهو معسكر الأمة بنواحيه وأطرافه التى أشرنا اليها .

انتهت تلك المدرسة من أصحاب الأقلام ولم تنته مؤامرات القصر « القلمية » من طرف واحد أو من كلا الطرفين ، وقد كانت المصروفات السرية بعض وسائل القصر الخديوى لاصطناع الانصار ومحاربة الخصوم ، ولم تكن كلها تصرف فى خدمة السياسة الخديوية أو مطامع الخديو الشخصية ، ولكنها كانت كلها تصرف فيما يرضى الموكلين بتوزيعها على محررى الصحف والمشتغلين بالأدب المنظوم والمنثور ، وبعضهم كان من كبار موظفى القصر ، وغيرهم كانوا من سماسرة الرتب والنياشين غير الموظفين ، وربما استعين بأموال الخاصة لهذا الغرض اذا خيف انكشاف الأمر لديوان الرقابة على الميزانية .

والى عهد غير بعيد كان لأموال الخاصة — مع المصروفات السرية — عملها فى اصطناع المحررين والمؤلفين لتعبئة المعسكر « القلمى » حول دعوة الخلافة تارة وحول الخصومات الأدبية التى تعنى القصر تارة أخرى .

فكانت الخاصة فى عهد أحمد فؤاد تتولى الانفاق على أبناء بعض الكتاب فى المدارس المصرية والأجنبية .

وكانت هذه الخاصة — مع مكتب المصروفات السرية — تنفق على انشاء المطابع والمجلات لمحاربة الأدباء المخالفين لسياسة القصر والمناصرين لدعوة غير دعوته الخفية او العلنية .

فى هذه الفترة نشأت المدرسة الأدبية التى ينتمى اليها كاتب هذه السطور ، وفى هذه الفترة تعرضت هذه المدرسة للتشهير والتنديد فى الصحف الأسبوعية التى تخصصت للهجاء الاجتماعى والمناورات الأدبية والسياسية ، وكلها صحف يعرف من عرفوها أنها تقصد بحملاتها من يبذلون المال فى سبيل اتقائها ، ولايعنيها أمر أمثالنا من الناشئين الفقراء ، الا ان يكون مصدر الحملة من ورائها ، لامن بين يديها !

وتقدير الحملات الأدبية ، والمدارس الفكرية أيضا ، فى هذه الفترة المتأخرة يعود بالناقد المحقق — لامحالة — الى ماوراءها فى سراديب القصر وحواشيه ، فلاحيلة له فى اجتناب هذه الناحية الخفية لتصحيح الحكم على طبيعة كل حملة أدبية ولباب كل خصومة عامة أو خاصة بين القائمين بها ، وان لم يكن ذلك كله لازما فى أمر المدارس المتأخرة لزومه فى أمر المدارس على عهد الأدباء الأسبقين .

ونظرة واحدة الى ماوراء الستار قد تغنى عن بحوث مستفيضة يجتهد لها الباحثون لوزن الدعوة أو وزن الحملة بميزانها الصحيح ، فلن يدرك الباحث حق الأسلوب من الرفق أو الشدة ، ومن الاعتدال او الاندفاع ، اذا كان نظره قاصرا عما يستدعيه ويدفع بصاحب القلم اليه ، فان الأسلوب الذى يستدعيه نقد فكرة غير الأسلوب الذى يستدعيه احباط مكيدة من وراء الستار ، يمالئها سلاح السلطان كما يمالئها سلاح الدرهم والدينار .

برتراند رسل والدعوة الى السلام



بقلم: الدكتور عبد الرحمن بدوى

« ان العالم الذى ينبغى أن نسعى الى ايجاده هو عالم تكون فيه الروح المبدعة حية نشيطة ، والحياة مغامرة مليئة بالسرور والأمل ، عالم يقوم على الدافع للبناء أكثر من أن يقوم على الرغبة فى الاحتفاظ بما نملك أو فى الاستيلاء على ما فى أيدى الاخرين ، وانه ينبغى أن يكون عالما تنطلق فيه المودة ، ويصفو فيه الحب من غريزة السيطرة ، وتنتفى منه القسوة والحسد ، بفضل السعادة والنمو المنطلق لكل الغرائز التى تؤلف نسيج الحياة وتملؤها بألوان المباهج العقلية . ومثل هذا العالم من الممكن أن يوجد ، ولا ينتظر الا الذين يرغبون فى ايجاده »
(« سبل الحرية » ص ٢١٠ ، ط ١٠ سنة ١٩٥٤)

هذه العبارات النابضة بحرارة الايمان بمستقبل الانسان ، وبالقدرة على تغيير العالم الى عالم رائع تسوده الحرية والسلام والرفاهية والمودة بين الناس على اختلاف شعوبهم وأجناسهم ومذاهبهم ونفسياتهم ـ هى التعبير الصادق عن فلسفة برتراند رسل السياسية ٠٠ ولكم دوى صوته فى كل الأحداث الكبرى التى عاشتها الانسانية فى القرن العشرين ـ داعيا الى السلام بين الدول ، والى اتخاذ كافة الوسائل لتحقيقه ٠٠ وكانت الهزة الكبرى التى أحدثتها الحرب العالمية الأولى أول مناسبة ممتازة أثارت تفكير برتراند رسل للبحث عن الطرق المؤدية الى ايجاد السلام ٠٠ فأودع خلاصة أفكاره فى كتاب صغير فرغ منه فى أبريل سنة ١٩١٨ والحرب العالمية الأولى لما تضع أوزارها ، بعنوان : « سبل الحرية » Roads to Freedom ، فتناول فى الفصل السادس منه الأسباب المؤدية الى الحروب بين الدول، وشخص الدواء للخلاص منها ابتغاء تحقيق السلام ٠

لقد رأى الاشتراكيين والفوضويين يرجعون الحروب الحديثة كلها الى سبب واحد هو الرأسمالية، ويزعمون أنه اذا ألغيت الرأسمالية زالت الحروب ٠ فلاحظ رسل أن هذا الرأى يمثل نصف الحقيقة فحسب ، صحيح ان هذا النصف مهم ، لكن النصف الآخر لا يقل عنه أهمية ٠٠ انهم يقولون ان ثمت عوامل رأسمالية هى التى تثير الحرب ، أولها رغبة رجال المال فى ايجاد ميادين جديدة للاستثمار فى البلاد غير النامية ، وثانيها أن سعر الفائدة فى الشركات المقامة فى البلاد المتخلفة أعلى منه فى البلاد المتقدمة ، اذا أمكن تلافى الأخطار الناجمة عن عدم استقرار الحكومات فى تلك البلاد المتخلفة أو التقليل منها ، وتلافى هذه الأخطار انما يتم باستدعاء القوى العسكرية والبحرية للتدخل ٠ ولامكان كسب تأييد الرأى العام لتبرير هذا التدخل يعتمدون على الصحافة، ولهذا يشير نقاد الرأسمالية الى الصحافة قائلين انها مصدر خطير من مصادر الحروب الحديثة بما تقدم من دعاوة وتحريض أو تشويه مقصود واستثارة ٠ ومن الواضح أن الصحافة الكبرى لا يمكن أن تقوم الا على رأس المال الضخم الذى لا يستطيع توفيره الا كبار الرأسماليين ٠ فهؤلاء اذن هم

الموجهون الفعليون للصحافة فى الدول الرأسمالية • يضاف الى هذين العاملين اللذين يشير اليهما نقاد الرأسمالية عامل آخر لا يقل عنهما خطورة فى نظر رسل وهو نمو النزعة العدوانية فى نفوس من يتعودون السلطة • وطالما سيطر رأس المال على المجتمع ، فسيظل قدر هائل من القوة والنفوذ فى أيدى من يملكون الكثير من الثروة والنفوذ فى الصناعة أو فى دوائر المال • وهؤلاء فى نطاق حياتهم الخاصة ، أعنى فى الدوائر التى لهم نفوذ قوى فيها ، لا ينازع ارادتهم أحد الا نادرا ، ولهذا تراهم محاطين دائما بأتباع ضارعين متملقين • هذا فضلا عن صلاتهم الوثيقة بمن يتولون الحكم ، وهى صلات ذات أسباب شتى • والذين تعودوا على أن يجدوا فى وسطهم الأذعان والخضوع يغضبون ويثورون اذا لاقوا أية معارضة ، ويخيل الى نفوسهم أن المعارض شرير سيء النية فاسد مفسد ، فلابد من القضاء عليه •

ولهذا كان هذا النوع من الناس أكثر استعدادا للالتجاء ، بل والدعوة الى الحرب ضد خصومه ومنافسيه • ولهذا فالقاعدة العامة هى أن من يملكون سلطة أكبر يكونون أكثر مبادرة الى الحرب وأشد نزوعا الى العدوان على الغير • ذلك واحد من الشرور اللازمة لتركيز القوة • ولا سبيل الى علاج هذا الداء الا بالقضاء على سيطرة رأس المال ، بشرط أن يحل محله نظام يكفل الحرية للأفراد ، ويحول دون استئثار الفئة القليلة بالسلطان •

وتركيز السلطة لا يساعد فقط على توليد الظروف الداعية الى اشعال الحرب ، بل ان الحروب نفسها والخوف منها يؤديان أيضا الى ضرورة تركيز السلطة• فها هنا اذن دائرة مفرغة أو دور فاسد • ذلك أن الظروف الاستثنائية والأزمات تقتضى البت الحازم السريع ، وهذا لايتحقق الا بتركيز السلطة ، لهذا فطالما كانت هناك أزمات ، فمن المستحيل التخلص من السيطرة الاستبدادية للحكومات •

وهكذا نرى أن كل شر من هذين الشرين المتلازمين يؤدى الى الابقاء على الآخر ، بل والى اشتداده ، فوجود أناس اعتادوا السلطة يزيد من خطر الحرب ، وخطر الحرب يجعل من المستحيل اقرار نظام ليس لأحد فيه سلطان مطلق أو كبير •

تلك هى الأسباب التى تسوق الى قيام الحروب بين الدول فى نظر نقاد الرأسمالية ــ حللها رسل وبين أوجه الصواب فى رأى دعاتها ، وبقى عليه أن ينظر فى الوجه الآخر من المسألة ، ألا وهو : هل الغاء الرأسمالية يكفى بنفسه لمنع نشوب الحروب ؟

ويبادر فيجيب بالنفى • ذلك أن آراء الاشتراكيين والفوضويين ها هنا لا تحسب حسابا كافيا للغرائز الأساسية فى الطبيعة الانسانية • فلقد كان فى العالم حروب قبل قيام الرأسمالية ، والمقاتلة غريزة مألوفة فى الحيوان • وقوة الصحافة فى استثارة الحروب انما ترجع كلها الى قدرتها على الاهابة ببعض الغرائز واستثارتها • فالانسان بطبعه يحب المنافسة والتملك ، ويحب العدوان • فحينما تقول له الصحافة وتعيد كل يوم ان فلانا أو فلانا عدوه ، فان حشدا هائلا من الغرائز الكامنة فيه تستجيب لهذا الايحاء • ومن الطبيعى عند غالبية الناس أن يفترضوا أن لهم أعداء ، وهم يشعرون باستجابة طبيعية اذا ما دفعوا الى منازعة • والدليل على ذلك الاندفاع وراء المنازعات لأقل سبب ولأتفه البينات ، وما ذلك الا لوجود نزعة كامنة فى نفوس الناس نحو النزاع والمقاتلة والاعتداء ، وكما قال المتنبى :

انما تنفع المقالة فى المرء اذا صادفت هوى فى الفؤاد

فلولا أن دعوات الاستثارة الى العدوان والمنازعة تجد هوى فى النفوس لما سارعت الى تلبيتها • فلو طلب الى الانسان أن يفعل ما يتفق وهواه بادر اليه لأقل دليل •

ولو كانت الرأسمالية من أسباب الحروب ، فان مجرد القضاء عليها انما يسد فتحة يهب منها شر الحرب ، ولكنه لا يضمن أن لا تنفتح فتحات أخرى أشد خطرا تنبثق منها الدوافع الى الحرب• فاذا كان فى استطاعة اعادة التنظيم الاقتصادى أن يأتى بما يؤدى الى منع أسباب الحرب ، فبها ونعمت • لكن اذا لم يؤد الى ذلك فمما يخشى منه أن تذهب الآمال فى السلام العالمى أدراج الرياح ، فلننظر اذن فى صحة هذه القضايا الشرطية •

يلاحظ أولا أنه من المحتمل جدا أن يؤدى الغاء الرأسمالية الى تقليل الدوافع الى الحرب الناشئة عن الصحافة وعن رغبة المال فى أن يجد مجالات جديدة للاستثمار فى الدول المتخلفة ، لكنه لاشأن له بالدوافع الأخرى الناجمة من غريزة السيطرة والضيق

بالمعارضـــــة . فالأحزاب ذوات السـلطان فى الديمقراطيات أشــد ميلا الى اثارة الحــروب من الأحزاب التى لاتنال نصيبها فى المشاركة فى الحكم. لقد زعم ماركس أن البروليتاريا فى كل مكان ترهقها الطبقات الحاكمة ، ولكن الواقع غير ذلك . فالعامل لا يشعر بأنه لن يفقــد شيئا اذا تقوضت أركان المجتمع الرأسمالى بطبقاته ، لأنه أى العــامل هو الآخر فى الدول الديمقراطية الغربية يشـعر بأن اضطهاد الطبقات العاملة فى آسيا وافريقية هو أيضا بسبب هذا العامل الأوربى الى حد بعيد ، لأنها انما تعمل لتوفير المواد اللازمة للصناعة التى فيها يعمل العامل الأوربى وينال أجره الذى يزيد عن أجـر نظيره العامل فى آسيا وأفريقية بعدة مرات . وماكان له أن يحصل على هذا الأجر الكبير الا باضـطهاد وارهاق العمال فى الدول المتخلفة . ولهذا فان العامل الأوربى والعامل الآسيوى والافريقى كلهم عـلى السواء يؤلفون أجزاء فى نظام ضخم من الاستبداد والاستغلال . ولا سبيل الى خلاصهم جميعا من هذا الاستبداد وذلك الاستغلال الا بالحرية العامة الشاملة لكل الطبقات العاملة فى أى مكان كانوا ، فهـذه الحرية الكلية هى التى ستحطم ليس فقط أغلاله ، وهى خفيفة نسبيا ، بل وتحطم أيضا أغلال اخوانه العاملين فى البلاد المستعمرة أو المستعبدة . فالعمال فى انجلترا مثلا ينالون نصيبا من الأرباح الناتجة عن استغلال الشعوب المتخلفة . وأكثر من هذا ، نجد كثيرا منهم يشارك فى النظام الرأسمالى نفسـه ، فان أموال اتحادات العمال والنقـابات تستثمر فى المشروعات الرأسمالية أو فى القروض الحكوميـة التى استعانت بها الحكومات الرأسمالية فى شن الحروب على المستعمرات والقضاء على شخصيتهـا واستقلالها والعمل على ابقائها ترسف فى الذل وفى الاستغلال الشائن . ومن هنا كانت نظرات اتحادات العمال فى انجلترا وغيرها من الدول الأوربية المتقدمة مشوبة بنظرات الرأسمالية .

والنتيجة التى يريد رسل أن يخلص اليها ليست الدفاع عن الرأسمالية الأوربية ، بل يريد فقـط أن يثبت أن الرأسمالية ليست وحدها المسئولة عن نشوب الحروب الحديثة ، بل هناك أسباب أخرى أعمق جذورا فى سنخ الطبيعة الانسـانية لا يريد اولئك الاشتراكيون أن يعترفوا بها ، ولا مناص من الاعتراف بها وبتأثيرها الضخم فى اثارة الحروب .

ولنضرب لهـذا مثلا بما يشاهد فى اسـتراليا وكاليفورنيا : ان فى هذين البلدين كراهية شديدة مصحوبة بالخوف نحو الأجناس الصفراء . ولهذه الكراهية وذلك الخوف أسباب عديدة أهمها اثنان : التنافس على العمـل ، والكراهية الغـريزية بين الأجناس . والثانى أخطر من الأول اذ من المحتمل أنه اذا قضى على الأول ، ظل الثـانى مع ذلك باقى المفعول ، ومن الصعب كل الصعـوبة التغـلب عليه .

والآن وقد حللنا الأسباب المـؤدية الى الحروب وقلبناها على وجهها ، ينبغى لنا أن ننظر فى العوامل التى يمكن أن تحول دون نشوبها أو تقلل من فرص نشوبها .

انه كلما امتد الزمان ازدادت قوة التـدمير فى الحروب وقلت مكاسبها ، وفى الفترات التاليـة للحروب الكبرى تزداد النفوس تهيؤا لقبول أفكار السلام ، وتتاح الفرصة لاقتراح المشروعات الكفيلة بجعل وقوع الحرب أقل احتمالا . ومن الواضح أن دولة من الدول لا يمكن أن تغامر بحرب عدوانيـة اذا كانت تعلم مقدما علم اليقين أو علما أشبه باليقين أن المعتدى مصيره الى الهزيمة . وهـذا أمر يمكن تحقيقه اذا تهيأ للدول العظمى أن تنظر الى السلام العالمى على أنه من الأهمية بحيث ينبغى لها أن تتدخل لوقف العدوان ، حتى فى المنازعات التى ليس لهـا فيها مصلحة مباشرة . وعلى هذا الأمل قامت عصبة الأمم بعد الحرب العالمية الأولى ، وهيئة الأمم المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية .

لكن كلتيهما ــ وقد ثبت هذا بالنسبة الى الأولى ، والشواهد أيضا قوية بالنسبة الى الثانية ــ نقول ان كلتيهما لم تكن ولن تكون كافية بنفسها لتحقيـق الغاية منها اذا لم تصحب انشاءها اصلاحات أخرى ، اصلاحات دولية طبعا ، والا لما أفادت شيئا ، فالعالم يجب أن يتحرك كله دفعة واحدة ، وأن يعمـل كله دفعة واحدة .

وأول مايجب النظر فى اصلاحه التسلح .. فطالما كانت الجيوش الضخمة والبحريات الجبارة وأسلحة الطيران المروعة ــ قائمة ، فليس ثم نظام يستطيع منع خطر الحــرب . لهذا لابد من نزع السلاح ، بشرط أن يتم ذلك فى وقت واحد وباتفاق متبادل بين الدول العظمى . ولا أمل فى نجاح هذا المشروع طالما ظل الحقد وسوء الظن سـائدين بين

الأمم ، لأن كل دولة ستتهم الأخرى بعدم الاخلاص فى تنفيذ تعهداتها • ولا سبيل الى التخلص من الحقد وسوء الظن الا بايجاد جو دولى عقلى واخلاقى يختلف كل الاختلاف عن الجو السائد اليوم بين الامم •• فاذا وجد هذا الجو، أمكن ايجاد الوسائل والضمانات الكفيلة باستمراره ، وذلك بانشاء المنظمات التى تعمل على تقوية أسبابه • لكن من الواضح أنه لا سبيل الى خلق هذا الجو بالمنظمات وحدها •• فالتعاون الدولى يقتضى حسن النية المتبادل ، ولا سبيل الى المحافظة على حسن النية الا بالتعاون •

ولابد ثانيا من تحرير الشعوب التى لا تزال مستعمرة أو خاضعة لسلطان غيرها • صحيح أن الدول الأوربية تنتحل الأعذار وأحيانا تختلقها خلقا لتبرير بقائها فى هذه الدول المغلوبة على أمرها ، ولكنها أعذار واهية ، فضلا عن أنها هى المسئولة عن بقاء هذه الاعذار حتى الآن • ولقد كان على الدول المسيطرة أن تهيىء الأسباب التى تكفل للبلاد المستعمرة أن تحكم نفسها وتقرر مصيرها بنفسها ، بل وأن تنمى ثرواتها وتستغلها بنفسها ولصالح أبنائها أولا • فكان من الواجب استبعاد كل استغلال رأسمالى لمجرد اقتناص الأرباح من هذه البلاد المتخلفة واستنزاف مواردها ، وكان من الواجب أيضا ألا ينفق فيها الا ما كانت هذه البلاد ستنفقه لو أنها حكمت نفسها بنفسها • هذا فضلا عن أن التخلف الحضارى ليس داء مستعصى العلاج فان أشد الشعوب تخلفا فى وسط افريقية قادرة على أن تصبح ذات يوم حاكمة لنفسها تديرشئون نفسها بدقة ونظام وحسن استثمار لمواردها • ولقد تنبأ رسل فى هذا الموضع بكثير من التطورات التى تشهدها هذه السنوات الأخيرة فى تحرير الشعوب الافريقية ونيل استقلالها وحسن ادارتها لشئون نفسها اذا ما تحررت ومكنت من حكم نفسها بنفسها • ويشير رسل هنا الى أمر هام ، هو تعصب الأوربى لنوع حضارته وادعاؤه أن هذا النوع من الحضارة هو وحده الارقى والخليق بان يسود العالم كله ، ويرى أن هذا تعصب أعمى ظالم لا محل له ، فان الهندى مثلا يشعر بأن له حضارة فيها من عناصر القيمة ما يرضيه ويجعله يفضلها على الحضارة الأوربية ، فلماذا لا ندع له الحرية فى الاحتفاظ بمقومات حضارته والقيم التى يؤمن بها ؟ وبأى حق نحاول نحن أن نفرض عليه قيم حضارتنا ؟

ولقد أفاض رسل فى بيان الصعوبات القائمة فى طريق الاحتفاظ بالسلام العالمى ، لا من أجل توكيدها ، بل من أجل الافادة من هذا التحليل فى ايجاد العلاج الكفيل بازالتها ، فالتشخيص الصحيح هو الخطوة الأولى الضرورية فى سبيل العلاج •

والشرور القائمة فى العلاقات الدولية تنشأ أساسا من أسباب نفسية ودوافع تؤلف جزءا من صميم الطبيعة الانسانية ، وأهمها ثلاثة : المنافسة ، وحب السلطة ، والحسد • ونقصد بالحسد معناه الأوسع الذى يشمل الكراهية الغريزية لكل مكسب يناله الغير ولا ننال نحن مكسبا يوازيه على الأقل •

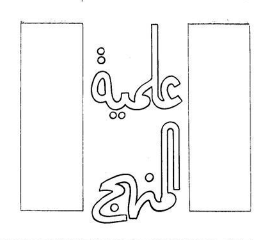
ولكن الشرور الناجمة عن هذه العلل الثلاث يمكن التخلص منها بثلاثة أمور : تربية أفضل ، ونظام سياسى أمثل ، ونظام اقتصادى أعدل •

فالمنافسة ليست شرا كلها ، بل هى أحيانا دافع مفيد كل الافادة حينما تكون باعثا على التنافس فى خدمة المصلحة العامة • أو فى اكتشاف أو انتاج الأعمال الفنية والعلم • وانما تكون المنافسة ضارة اذا اتجهت الى اقتناء السلع والعقارات والأموال ، وهى محدودة بطبيعتها ، فيكون هذا الاقتناء على حساب الغير دائما • فهذا النوع من المنافسة لابد من ايجاد الوسائل للتخلص منه •

أما حب السلطة فيمكن التخفيف من مضاره فى العلاقات الدولية بما يلى : اعطاء حق تقرير المصير لكل شعب أو جماعة فى الأمور التى تهم هذا الشعب أو تلك الجماعة أكثر مما تهم غيره ، وتحكيم سلطة محايدة فى الأمور الناشئة بين الجماعات المتنازعة ، مع التزام مبدأ أن الحكم لا يتعدى الحد الأدنى الذى يتفق مع العدالة وعدم استخدام العنف فى الفصل فى النزاع •

وأخيرا يمكن علاج الحسد باعطاء الفرص المتكافئة لكل الطبائع أن تحقق ما فيها من استعدادات ، وأن تنمى ما تنطوى عليه من امكانيات •

صحيح أن العالم الذى نعيش فيه اليوم تتناوبه كل هذه العلل ، وتخترمه كل تلك الأسباب التى تؤدى الى الحروب ، لكن هذا العالم سيزول يوما بما فيه وسيحترق بالنار التى تؤججها شهواته ونزعاته الخبيثة ، ومن رماده سينبثق عالم جديد شاب ، عامر بالآمال الغضة ، وفى عيونه ترف أنور الصباح •



تعليق على مقال
الدكتور محمد كامل حسين

بقلم : الدكتور زكى نجيب محمود

١ ـ لقد جرينا فى سياستنا التعليمية منذ عشرات السنين على سنة غريبة لا اظن ان لنا فكاكا منها بعد ان تاصلت فى نفوسنا الى هذا الحد العميق ، وتلك هى أن نقسم الدارسين فى نهاية المرحلة الثانوية قسمين نطلق على أحدهما كلمة وصفية هى كلمة « أدبى » ونطلق على الاخر كلمة وصفية أخرى هى كلمة « علمى » ، ثم تجىء المرحلة الجامعية بعد ذلك ، فيكون « للادبى » مسالك ، و « للعلمى » مسالك أخرى ، ثم تجىء آخر الامر مرحلة الحياة العملية ، فيرى « العلمى » نفسه أقرب من زميله « الادبى » الى مجال التطبيق ، فيكسبه هذا زهوا لا ينساه فى كل مناسبة من مناسبات الحديث ، فمهما بلغ « الادبى » فى حياته من ايغال فى تطبيق معرفته تطبيقا « عمليا » كما يفعل المحامى مثلا وهو يدافع عن عملائه أمام القضاء ، أو المحاسب وهو يعدل زبائنه قوائم الحساب ، أو دارس اللغة وهو يكتب بها ويتكلم فما يزال هو « النظرى » فى أعين زملائه العلميين ، وكذلك مهما بلغ « العلمى » فى حياته من ايغال فى البعد عن مجال التطبيق العلمى ، كما هى حال الرياضى البحت وعالم الفلك ، فما يزال هو « العملى » فى أعين زملائه الادبيين ، ولو كان الامر فى هذا مقصورا على مجرد اطلاق الكلمتين الوصفيتين على طوائف الدارسين للتمييز بين صنوفهم ، لما كان هناك من بأس ، لكنه فى الحقيقة يتعدى ذلك الى نتيجة خطيرة ، وهى أن نجعل لطائفة دون الاخرى حق « العلمية » فى منهج التفكير ، وواقع الامر هو أن اية دراسة لا تستحق اسمها هذا الا اذا كانت « علمية » المنهج ، فالمنهج « العلمى » لا يتوقف على « موضوع البحث » بل يتوقف على « طريقة السير فى البحث » فقد تكون علمى المنهج حين يكون موضوعك جمادا أو حيوانا ، ولا فرق فى علمية المنهج بين أن ينصب بحثك على سلوك الارض فى دورانها حول الشمس ، أو سلوك فلان من الناس فى سعيه خلال شعاب المجتمع ، فليس « الدارس الادبى » أديبا ينظم الشعر ولا مصورا يرسم اللوحات ، حتى يكون له معيار لسلامة الاداء يختلف عن معايير البحوث العلمية ، لكنه « يدرس » موضوعات تتعلق بالانسان ، والدراسة ـ كما قلنا ـ لا تستحق اسمها هذا الا اذا كانت علمية المنهج بغض النظر عن موضوعها .

على أن موضوعات العلوم المختلفة ، وان اشتركت كلها فى علمية منهج البحث ، الا انها تختلف فيما بينها بحسب اتساع رقعة بحثها او انحصار تلك الرقعة ، فمنها علوم تبلغ من السعة بحيث تنطبق قوانينها على كل ظاهرة فى الوجود ، كالرياضة مثلا ، ومنها علوم تضيق رقعتها حتى لينحصر انطباقها على ظاهرة واحدة محدودة ، كعلم الاجتماع الذى لا تنطبق نتائجه الا على الظاهرة الانسانية فى أحد أوضاعها ، وبين هذين الطرفين درجات متفاوتة سعة وضيقا ، فعلم الطبيعة مثلا أوسع من علم الحياة (البيولوجيا) فى مجال انطباق قوانينه لان هذا الثانى ينحصر فى نوع معين من أنواع الكائنات الطبيعية ، وعلم الحياة بدوره أوسع من علم النفس مجالا ، لان هذا الاخير يقصر نفسه على جانب واحد من جوانب الاحياء ، وهكذا ، لكنه برغم هذا التفاوت فى الضيق والسعة من حيث تطبيق قوانين العلوم المختلفة ، فكلها ـ على السواء ـ قائمة فى بحثها على شروط المنهج العلمى ، « فالادبى » « النظرى » المسكين ، وان تكن موضوعاته خاصة بالانسان ، الا انه لا يقل ، أو ينبغى ألا يقل « علمية » عن زميله « العلمى » « العملى » .

٢ ـ لكن بماذا اسمى رجلا يحلو له الا يحصر دراسته فى « علم » بعينه من العلوم ، فلا هو يريد أن ينحصر فى علم الطبيعة وحده ، ولا فى علم الحياة وحده ولا فى اى علم آخر وحده ، بل يفضل لنفسه أن يخرج عن حدود السلم بجميع درجاته المتفاوتة لينظر اليها « معا » لعله يجد بينها ما يوحدها أو ما يفرقها ؟ أسميه فيلسوفا ، وأسمى عمله هذا فلسفة ، رضى بذلك أو لم يرض ، لان العبرة بنوع النشاط الفكرى المبذول ، لا بظرف الاسماء أو سماجتها .

ومثل هذه النظرة الى العلوم بغية توحيدها ـ اذا وجد فيها ما يوحدها ـ هو ماحاول الدكتور محمد كامل حسين أن يفعله فى كتاب « وحدة المعرفة » ، لكنه فى مقاله المنشور فى «المجلة» (عدد يناير ١٩٦٣) يتنصل من الفلسفة بصورة تلفت النظر ، فهو يقول : « لم أدع انه (أى « وحدة المعرفة ») كتاب فى الفلسفة ، ولم أدع يوما من الايام انى فيلسوف ، أو مغرم بالفلسفة » .

ويقول أيضا : « ليس فى كتابى نزعة فلسفية ولا مصطلحات فلسفية »

ويقول أيضا : لست فيلسوفا ولا مؤرخ فلسفة ، ولم أكن أحاول أن أكتب كتابا فى الفلسفة »

ويقول أيضا : « وكتاب وحدة المعرفة ليس بحثا فلسفيا »

انه يقول هذا كله ليبرأ من « الادبى » فى سياستنا التعليمية وليضع نفسه موضعه الصحيح مع « العلمى » ، لانه هو كذلك فعلا فى دراسته الطبية،لكنه ليس كذلك فى كتابه هذا،والا فليقل لنا فى أى علم من العلوم هذا الكتاب ؟ وبديهى انى لا أقول هذا لارفع أو لاخفض ، وحسبى برهانا على ذلك انى لا أحب أن أخفض من شأن عملى ، وعملى هو الفلسفة ، فموضوع الكتاب الذى نتحدث عنه هو « المعرفة » وتوحيدها ، وهذا فى ذاته مصطلح فلسفى ، لا تجده فى أى علم من العلوم الخاصة ، لانه يشير الى علاقة الانسان من حيث هو كائن عارف بموضوعات العلوم كلها من حيث كونها أمورا معروفة ، والدكتور يعلم بغير شك أن « المعرفة » كانت وما تزال من اهم ما يتناوله التفكير الفلسفى بالنظر ، وهو « فلسفى » لانه يخرج عن « صف » العلوم ليقف وراءها جميعا ، ناظرا اليها ومقارنا بينها موحدا أو مفرقا .

ان الدكتور يؤكد لنا أن كتابه خلو من المصطلحات الفلسفية، وليسمح لى بدورى أن أؤكد له انه ملىء بالمصطلحات الفلسفية الصرف ، وليس الامر فى ذلك مقصورا على العنوان وحده وعلى موضوع البحث فى اجماله ، ويكفينى هنا أن أذكر مثلا من مقال المجلة ، فهو اذ يفسر « الفضائل » تفسيرا فسيولوجيا ، تراه يقول : « مثل هذه الاعمال يستريح لها الانسان ويطمئن اليها ، كما كان يسره من قبل أن يتبع التيار الوارد الى المخ مسالك مهيأة منظمة .. الخ » وراحة الانسان واطمئنانه شىء لا يرد فى كتب العلم على اختلاف درجاته فى التعميم والتخصيص ،وكذلك يقول فى العبارة نفسها : « سنجد أن أكثر الفضائل تدل عليها أعمال مصدرها الفكرى منظم .. الخ » وفكرة « النظام » التى يجعلها اساسا لما يسمى بالفضائل من انواع السلوك ،فكرة لا ترد فى علم كالطبيعة والكيمياء وغيرهما ، وانما هو مصطلح فلسفى ـ فاذا انت قرات الكتاب بهذه النظرة التى تدقق فى الالفاظ المستعملة أهى مما يرد فى كتب العلم التى تبحث فى الضوء والكهرباء والصوت والمغناطيس وما اليها ، وجدت أن الكتاب فلسفى بمصطلحه وعبارته ، كما هو فلسفى بعنوانه وموضوعه ، ولم أقل شيئا عن فكرة « الاله » هل هى مما يرد فى كتب تلك العلوم او مما لا يرد فيها .

ان الدكتور كامل حسين أبصر منى بطبيعة العلم ولا شك فى ذلك ، فهو يعرف أكثر مما أعرف كيف أن « العلم » ـ بالمعنى الخاص لهذه الكلمة ـ انما هو مجموعة قوانين صيغت صياغة تمكن من معرفة ما سيحدث فى أية لحظة مقبلة لو توافرت ظروف معينة ، فاذا توافر الضغط على غاز بمقدار كذا قل حجم الغاز بمقدار كذا ، واذا حدث هذا حدث ذاك ، فأين فى كتاب وحدة المعرفة أمثال هذه الصياغات التى تجعله كتابا فى العلوم؟ كلا ، انه كتاب فى فلسفة العلوم ، بمعنى انه يجاوز محدودية العلم الواحد ، لينظر الى « المعرفة » كلها بنظرة واحدة .

٣ ـ ولماذا أحرص هذا الحرص كله على أن يكون كتاب وحدة المعرفة كتابا فى الفلسفة لا فى العلوم ؟ السبب هو نفسه السبب الذى جعل مؤلفه يحرص كل الحرص فى مقاله المذكور على أن يكون كتابه فى العلوم لا فى الفلسفة ، وعلة الموقفين واضحة ، ومتصلة بالمنهج العلمى اتصالا مباشرا ، فهل مؤلف الكتاب مطالب أو غير مطالب بالاطلاع على ما قيل فى موضوع البحث ، ليؤيده أو لينقضه ، أو ليزيد عليه ؟ نعم هو مطالب بذلك « منهجيا » والا لما تقدم العلم خطوة واحدة ، لان وصل الحاضر بالفائت شرط أساسى لذلك التقدم ، أظنه لا خلاف على هذا المبدأ المنهجى مهما يكن موضوع البحث ، فاذا كان البحث فى موضوع فلسفى بعينه ، كان لزاما على الباحث أن يلم بما قيل فيه من أعلامه البارزين ، وكذلك الحال اذا كان البحث فى موضوع علمى ، وأحسب أن مؤلف وحدة المعرفة حريص على أن يكون كتابه علما لا فلسفة لئلا تقع عليه تبعة الالمام بما قاله الفلاسفة فى الموضوع ، ويكفيه ـ مادام الكتاب فىالعلوم ـ أنه ملم بنتائج العلوم .

يقول الدكتور كامل حسين فى مقاله انه : « لا يدرى لماذا حدد الناقدون كتاب الكسندر بالذات وعندهم كتب أخرى تتناول الموضوعات نفسها بطريقة مماثلة تماما لكتابه ، ومنها كتاب أعرفه وتأثرت به وهو كتاب أوسبنسكى Tertium Organum ان موضوعات أوسبنسكى وموضوعات الكسندر متشابهة الى أقصى حد ، ولم يقل أحد أن أوسبنسكى نقل عن الكسندر ، لان هذا النوع من النقد فى مثل هذا المجال لا يقام له وزن » .

وتعليقنا على ذلك هو :

اولا : لو كان الدكتور قد عرف أوسبنسكى وتأثر به ، ثم ما دام اوسبنسكى ـ فى رأيه ـ شبيه بالكسندر « الى أقصى حد » ـ كما يقول ـ اذن فلم نخطىء كثيرا عندما قلنا ان فكرة الكسندر موجودة فى كتاب « وحدة المعرفة » لان الامر فى الشبيهين سواء .

وثانيا : أحب أن أقرر أن كتاب اوسبنسكى المذكور « الاورغانون الثالث » من جهة ، وكتابى الكسندر والدكتور كامل من جهة أخرى بينهما من البعد ما بين القطبين ، فالاول صوفى « برغم أنه عالم فى الرياضيات » والثانيان طبيعيان ماديان ، والأول ـ وهذا هو المهم ـ « يفرق » بين أنواع المعرفة ، والثانيان يوحدان تلك الانواع ، وحسبنا أن نطالع عنوان كتاب أوسبنسكى وهو «الاورغانون الثالث» لنعلم أنه يكمل به أورغانين ـ أى منطقين ـ سابقين ، كان لكل منهما مجال ، فجاء هذا يقول ان هناك مجالا ثالثا يحتاج الى منطق ثالث ، فالاورغانون الاول هو اورغانون أرسطو وفيه القوانين التى تحكم طريقة « الذات » العارفة فى تفكيرها ، والثانى هو « الاورغانون الجديد » الذى جاء به فرانسس بيكن ، وفيه القوانين التى تحكم الطريقة التى بها نعرف « الموضوع » الخارجى ، وأما « الاورغانون الثالث » ـ وهو كتاب أوسبنسكى ـ ففيه منطق يصلح لمعرفة ما هو مفارق للطبيعة ، اذ يرى أوسبنسكى أننا نضل لو استخدمنا منطقنا فى معرفة العقل الانسانى والطبيعة الخارجية ، عندما نحاول معرفة ما فوق الطبيعة ، ومن ثم فنحن بحاجة الىمنطق غير منطق أرسطو وغير منطق بيكن نستخدمه فى هذا المجال الثالث الذى « يختلف » عن المجالين السابقين . وهذا المنطق الجديد عند أوسبنسكى هو منطق « الحدس » ـ أو العيان المباشر ـ وهو وان جاء به صاحبه « بعد » المنطقين الاولين الا أنه أسبق منهما فى حياة الانسان ، اذ قبل أن يصوغ أرسطو منطقه «الاستنباطى» وقبل أن يصوغ بيكن منطقه «الاستقرائى» كان الانسان منذ أول نشأته يجابه ما فوق العالم الطبيعى بمنطق آخر هو منطق الوجدان ـ هذا هو ما يقوله اوسبنسكى فى كتابه « الأورغانون الثالث » فهل يرى القارىء أن الشبه موجود « الى أقصى حد » بينه وبين الكسندر الذى يريد للمعرفة منطقا واحدا هو منطق العلم ؟

وثالثا : ردا على قول الدكتور كامل ان أحدا لم يقل ان أوسبنسكى نقل عن الكسندر ، نقول ان أحدا لم يقل هذا لان هذا لم يحدث لما بين الكتابين من بعد شاسع ، لكن حينما وجد شبه بينه وبين كاتب آخر ذكر ذلك فى مقدمة الترجمة الانجليزية لكتاب أوسبنسكى ، فاقرأ ما يقوله « كلود براجدن » ـ وهو كاتب المقدمة للترجمة الانجليزية ومشترك فى الترجمة

مع زميل آخر ـ اقرأ ما يقـوله فى مقدمته : « .. ان فى كتاب أوسبنسكى لصـدى لشىء سمعناه من قبل ، وماذا يكون ذلك الا كتاب آخر ، هو كتاب « عصر جديد للفكر » لمؤلفه هنتون ؟ فكتاب « الاورغانون الثالث » لأوسبنسكى وكتاب « عصر جديد للفكر » لهنتون يعـرضان ما هو فى جوهره فلسفة واحـدة بعينها .. »

على أننى لا أريد هنـــا دفاعا او هجـوما ، بل نقطتى هنا هى أن « المنهج العلمى » **ـ الذى حفزنى المؤلف الفاضل على التزامه ـ كان يقتضى أن تدرس الفلسفات المعاصرة عـلى الاقل ـ ان لم نضف اليها الفلسفات السابقة أيضا ـ مما قد التقى كله فى اتجاه واحد ، هو هذا الاتجاه الذى أراده لنفسه المؤلف ، وأعنى به الفكرة التطورية التى تربط بين شـتى جوانب المعرفة الانسانية ، فقد قامت فى هـذا القرن مدرسة فلسفية بأسرها تنحو هذا المنحى ، كان من رجالها أيضـا لويد مورجان ، ويستحيل على مفكر فى الموضوع أن يقول انه عدل أو أضاف الا اذا كان الاصل المعدل أو المضاف اليه مقـروءا مدروسا (١)**

٤ ـ لقد أكد لنا المؤلف فى مقاله انه لم يدع لنفسـه فى الكتاب من جديد الا فى طريقة تنظيم المعلومات العلمية التى استقاها من مصادرها العلمية ، ثم أخذ يبين بلغة العلم كيف يختلف التنظيمان : تنظيم الدرجات عند « الفلاسفة » **وتنظيمه العلمى الذى لا شأن له بالفلسفة ، فقال ان تنظيم** «الفلاسفة» **مبنى على فكرة النسبية ، وأما تنظيمه العلمى فمبنى على الذرة والاليكترونات ؟ وبين لنا ان بحوث الذرة والاليكترونات لم تكن معروفة بشكل ثابت حين كتب الكسندر كتابه ، وبعبارة يفهمها القارىء نقول أن الفرق الاساسى الذى يريد الدكتور أن يشير اليه هنا بينه وبين الكسندر وأضرابه من الفلاسفة هو أن نقطة الابتداء الدنيا عند هؤلاء كانت كائنات نظرية قوامها نقاط من مركب زمانى مكانى ، وأما نقطة الابتداء الدنيا عنده فهى الذرة والاليكترون ، وهما كائنات فعلية واقعة لا مجردتصورات نظرية ، وليسمح لى سيادته أن أقول أن هذا كقولنا ان الفرق بين مسافرين هو أن أحدهما اكتفى بالوصول الى محطة طنطا فنزل ، وأما الاخر فاراد أن يتابع الطريق الى آخره ، فليس هذا فرقا بين** « عالم » **و** « فيلسوف » **، بل هـو فرق بين من اكتفى من العملية التحليلية بالذرات والاليكترونات يقف عندها، ومن أراد أن يتابع التحليل الى غاية الشوط ، فوصـل الى البسائط التى منها تتركب الذرات والاليكترونات بعـد ذلك ، نعم قد لا يكون لهذه البسائط وجود فى التجربة ، لكنها نتائج تلزم لنا استنباطا عن القول بالذرات المتجسمة ان كانتمتجسمة وانى لارجح أن المؤلف لو كان قد اعترف أمام نفسه انه قـد تصدى لعمل فلسفى يبنى على نتائج العلم ولا يقف عندها ، لاضطر الىتحليل خطوته الأولى الى ماهو أبسط منها،اذ الوقوف دون هذه النهاية أمر تحكمى ينافى « علمية » المنهج .**

وفرق ثان يبرزه الدكتور فى مقاله ، وهو قوله ان الدرجات المتعاقبة عند الكسندر (وغيره من الفلاسفة) انما هى تدرجات بين المادة والحياة والعقل ، اما تدرجات « وحدة المعرفة » **فكلها تقع داخل المادة ، وهذا عجيب ، لان العقل والحياة فى النسق الاول تنحل بدورها الى تركيبات مادية ، فلعل الدكتور يريد أن يعرف أن فلاسفة التطور هؤلاء يندرجون تحت المذاهب المادية الطبيعية فاذا كانت الحياة عندهم قد بزغت من المادة ، فليس ذلك الا تشكلا جديدا للمادة لا خروجا عليها بما ليس منها ، وكذلك بزوغ العقل من الحياة ، ولقد ركز القول فى ان«الكسندر»**

وهو يصف علاقة الاعلى بالادنى ، قال انها علاقة enjoyment (وترجمها الدكتور بالاستمتاع) كما قال عن علاقة الادنىبالاعلى انها contemplation (ترجمها الدكتور بالتامل) ثم قال : « ان هذه المصطلحات لا تكون الا عند الفلاسفة ، أما الذىيبحث فى الذرات وعلاقاتها بغيرها وقوانين الكيميا ، فلا يخطر بباله أن يذكر الاستمتاع والتأمل ، وانما يخطر له التعقيد والقلق » **ولوترجمنا كلمة enjoymentكما يجب أن نترجمهافى هذا السياق بعبارة** « ادراك المتسلط أو المتمكن » ، **وترجمنا contemplation** « بادراك المتأمل » **لكان الفرق بين الحالتين هو نفسه الفرق الذى يقرره الدكتور فى كتابه وحدة المعرفة وهو أن الادنى لا يعرف من الاعلى الا وجوده دون القدرة على التسلط فى أموره، على حين أن الاعلى بالنسبة للادنى هو القوة التى تتحكم فيه ، ولست فى الحق أدرى كيف فهم الدكتور من كلمتى الكسندر انهما تقتضيان اتجاها من أعلى الى أسفل ، وأما كلمتاه هـو وهما** « التعقيد والقلق » **فتقتضيان اتجاها من أسفل الى أعلى، بحيث يعقب على هذا الفرق بين الاتجاهين فيقول انه الفرق بين الفلسفة والعلم ، وحتى لو نظرنا الى هـذه الكلمات من زاوية القوة التصويرية ، فعلى أى أساس تكون كلمة** « القلق » **علمية الطابع ، على حين تكون كلمة** « الاستمتاع » **(ان جاز ان تكون هى الترجمة الصحيحة فى هذا السياق) فلسفية ؟ على انى بعد هذا كله اطمئن الدكتور فاؤكد له ان القائلين منهم** « بالقلق » **فى مثل هذا الموضوع كثيرون ، وليسوا هم أكثر علمية منزملائهم الذين يفضلون كلمة أخرى للمعنى نفسه .**

٥ ـ يهتم الدكتور فى مقاله المذكور بالاشارة الى أن الفرق بينه وبين من عالج الموضوع نفسه من الفلاسفة ، هو الفرق بين « المذهب العلمى » و « المذهب الفلسفى » **وانى لشديد الحرص على أن يعلم معى بأن** « المذهبين » **هما استمرار لطريق واحد ، وليسا هما بالمتعارضين ، فالعلم ينزل فى محطة طنطا ـ ولأعد الى تشبيهى السابق ـ والفلسفة تكمل الطريق ،فالعلم الرياضى مثلا محطته الاخيرة هى العدد ، والفلسفة تكمل السفرالىماوراء ذلك لتقول من أى البسائط يتالف العدد نفسه ، وهكذا ، لقـد بنى الدكتور كامل حسين نسقه التدرجى بناء فيلسوف ، لـكنه وقف آخر الامر عند الذرات وقفة عالم ، فلو اختار الفلسفة على طول الخط لذهب الى ماوراء الذرات ، ولو اختار العلم على طول الخط لما خرج عن محدودية العلم الواحد لينظر الى سلم العلوم .**

لقد ذكر الدكتور فى مقاله نصوصا يبين بها كيف اختلف كتابه عن كتاب الكسندر ؟ ولست أنوى هنا أن أتناولها بالتحليل لابين هل تؤدى تلك النصوص ماجاءت لتؤديه حقا ، لست أنوى أن افعل هذا ، لسببين : اولهما أنها تتناول « مادة الموضوع » **وقد اوضح لنا الدكتور بأجلى عبارة أن الجديد عندههو«التنظيم» ولست اظن أن اختلاف** « مادة الموضوع » **يؤدى بالضرورة الى اختلاف** « التنظيم » **فما يزال الاعلى هو الاعلى وما يزال الادنى هو الادنى ، وما تزال نقطة البداية فى أحد النسقين هى محطة وسطى فى النسق الثانى (وهو شىء لا يغير التنظيم) ومايزال طريق السير واحدا ، وثانيهما أننى قد جعلت موضوع هـذا المقال خاصا بعلمية المنهج ، هل هى صفة تقتصر على العلمـاء وحدهم أو هى شرط عام للدراسة كلها ، ثم هل يتوافر هـذا الشرط العام فى كتاب « وحدة المعرفة » أو لا يتوافر ، ولاأحسبه متوافرا فيه (اذا أخذنا باعتراف مؤلفه أنه لم يطلع على كتاب الـكسندر) ، لغيـاب ركن هام من أركانه ، وهو الالمـام التام بما قيل فى موضوع البحث ليبنى عليه .**

على أنه يجمل بى ان أعرض أول نص ذكره الدكتور ليدل به وبغيره على أن الاختلاف بعيد بينه وبين الكسـندر ، أعرضه نموذجا يوضـح أن النصـوص المذكورة فى المقال لم تكـن مثبتة للقضية التى جىء بها لتثبتها ، يقول الدكتـور : « جـاء فى كتاب الكسندر عن الداروينية والقيم ، بعد ذكر آراء دارون فى تنازع البقاء وبقاء الاصلح ، ان الداروينية ـ خلافا لما يظنه الكثيرون من أنها لا تهتم بالقيم ـ تهتم بها ، **وأن الاختيـــار**

(١) تصدر دورية فلسفية باسم « وحدة العلوم » منذ نحـو ثلاثين عاما ، كانت قد امتنعت عن الصدور حينا بسبب الحرب العالمية الثانية ، ثم استؤنف صدورها ، ومعظم الكاتبين فيهـا فلاسفة علماء .

الطبيعى يتفق والقيم ، وان التنافس وسيلة ليتفوق الاصلح على غير الصالح ، وبذلك يخلق القيمة برفضه غير الصالح ــ ثم يمضى الدكتور فيقول معلقا : هذا تعليق فلسفى محض على التطور الداروينى ، ولا يخطر بحال على فكر البيولوجيين الذين يعنيهم أولا وآخرا الطريقة التى يتم بها التطور ، واليكم ماجاء فى وحدة المعرفة عن التطور ــ وهنا يذكر الدكتور فقرة من كتابه ينتقد فيها مذهب دارون فى التطور نقدا لا أظنه ينسبه لنفسه ــ وبعدها يسال قائلا : أليس هذا مثلا واضحا جدا على اختلاف بحث الكتابين موضوعا واحدا : الفلسفة تعنى بالمغزى والقيم ، والبيولوجيا بوسيلة التطور التى يتم بها ؟ »

فما الفرق بين الرجلين ؟ الاول يشرح نظرية دارون فى التطور وهى بيولوجيا ، ثم يقول فى نفس الفقرة ان هذه النظرية البيولوجية صالحة لتفسير القيم بوجه من الوجوه ، والثانى يشرح نظرية أخرى فى التطور ، وهى بيولوجيا أيضا ، ثم ينتظر الى فصول تالية من كتابه ليقول انها تصلح لتفسير القيم بوجه من الوجوه ــ فهل فى هذا الموقف ما يجعل الاول فيلسوفا والثانى عالما بيولوجيا ؟ ان كليهما يضع أساسا بيولوجيا ثم يفسر به الاخلاق والجمال ، فأين يكون وجه الاختلاف ؟

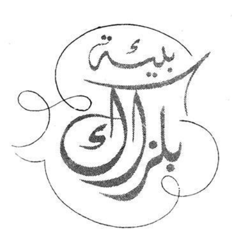
اننى أكرر فى توكيد اننى لم أكتب هذا لاعود الى القول بأن « وحدة المعرفة » مأخوذ من كذا وكيت ، فذلك حكم فرغت منه بينى وبين نفسى على الاقل ، ولكنى أكتب هذا لاقرر شيئا آخر ، وهو أن ضرورة المنهج العلمى كانت تقتضى الكاتب أن يواصل بحوث المختصين التى تصدى للاضافة اليها بجديد ، ولو قد فعل لعرف أنهم كانوا يبنون على العلم كما يريد أن يبنى ، شأن الفلاسفة دائما على اختلاف العلم بتعاقب العصور ، ففى كتاب « فلسفة المحدثين والمعاصرين » الذى نقله الى العربية الدكتور أبو العلا عفيفى سنة ١٩٣٦ عن « وولف » أستاذ الفلسفة بجامعة لندن فى حينه ، يبدأ الحديث فى الفصل الخاص بالكسندر بقوله : « وضع الكسندر مذهبا فلسفيا من أهم صفاته انه يتفق مع الروح العلمية الحديثة . ومع النتائج العامة التى وصل اليها العلماء .. الخ » وهى حقيقة يعترف بها الدكتور فى مقاله « أحيانا » ثم يعود أحيانا أخرى الى القول بما معناه ان الكسندر وأضرابه « فلاسفة » ليسوا من طرازه الذى هو طراز العلماء ذوى المنهج الخاص ، وأما حين يعترف بأن الكسندر قد بنى فلسفته على العلم فذلك حين يشرح لنا كيف أنه قد أقام بناءه على أساس نظرية النسبية ، على خلاف الدكتور الذى اختار لبنائه أساسا آخر هو الذرة والاليكترونات ، ولكم أخشى ان يكون قراء « المجلة » قد فهموا أن النسبية نظرية ذهبت ، وأن الذرة والاليكترونات نظرية أخرى حلت محلها ، وواقع الامر ليس كذلك ،

ولكى اشرح الموقف للقارىء شرحا يمكنه من متابعة الموضوع ، أقول ان قانون الجاذبية الذى صاغه نيوتن يصدق على محيطنا المحدود ، لكنه لم يكن يصدق على الابعاد الفلكية من جهة ولا على الذرة الصغيرة من جهة أخرى ، فجاء قانون النسبية ليكمل هذا النقص ، وقد بدأت محاولات منذ أينشتين نحو أن نجد قانونا عاما ينطبق على مجالات القوى الثلاثة : الجاذبية والكهرباء والمغناطيسية ، واستطاعوا أن يجدوا ذلك فيما يختص بمجال الكهرباء والمغناطيسية ، فأصبح لهما ما يشملهما معا فى مجال واحد يندرج تحت قانون عام واحد ، وبقيت القوة الثالثة : الجاذبية ، تنتظر نتيجة المحاولات ، فاما أن تنضم هى الاخرى مع المجالين الآخرين فى مجال موحد ، واما الا ينجح الباحثون فى اثبات ذلك ــ هذا هو الموقف فيما يختص بقانون النسبية ، ولم يغير من الموقف أن تفجرت الذرة ، لان ذلك القانون مايزال محكوما به فى علاقات الاشياء المتناهية فى الصغر والمتناهية فى الكبر ، واذن فلن يكون الدكتور كامل حسين من طبيعة اخرى حين يترك النسبية ليكتفى بالذرة والالكترونات .

ان الدكتور لم يزل يكرر فكرة خاصة بالمنهج العلمى ، وهى أنه فى البحوث العلمية ــ دون الادبية ــ لا يقال فلان نقل عن فلان ، وهذا صحيح ما دامت كل حلقة من حلقات الفكر العلمى مردودة الى صاحبها ، وهل يفكر انسان واحد فى أن يقول لباحث علمى مثلا : انك تستخدم فى بحثك قانون الضوء أو قانون الحرارة الفلانى مع أنه ليس من كشفك أنت ؟! كلا ، لان أخذ النتائج السابقة مفروض فرضا لا يجادل فيه أحد ، وانما تكون المجادلة عند نسبة الفكرة المبتكرة الى صاحبها ، ومن ذا يكون هذا الصاحب ، كيف لا يكون من المنهج العلمى عند من يؤرخ للعلم أن يتثبت من نسبة الفكرة المعينة الى مصدرها الاصيل ؟ نعم لمن شاء أن يستخدم من الافكار العلمية ما شاء ، على ألا يقول ان هذه الفكرة المعينة من ابتكارى حين لا تكون كذلك ، نعم قد يحدث أن تتوارد الخواطر عند العلماء ، شريطة أن يكون كل منهم ملما بما سبق علمه فى الموضوع ، أما ان يقول أحدهم : اننى جلست على مكتبى وأمامى ورقة بيضاء ، فأخذت أكتب واذا بالكتابة تؤلف هذا الكتاب ، فشىء ان جاز فى الانتاج الادبى ، فهو مستحيل فى الانتاج العلمى ، كلا ، بل انه مستحيل فى الانتاج الادبى نفسه ، وهل ينظم الشاعر بغير علم سابق بما اتفق عليه الناس من معانى الالفاظ ؟

ويسالنا الدكتور كامل حسين فى آخر مقاله : أليس خيرا أن ندع كتاب وحدة المعرفة ومؤلفه لنحاول محاولة جديدة ؟ ونجيب: اننا لو فعلنا لوقعنا فى الغلطة المنهجية نفسها ، وهى أن نكتب فى موضوع دون أن نلم بما قيل فيه .









أونوريه بلزاك فى أوج شبابه

كان « أونوريه بلزاك » ضخم الجسم ، غليـــظ القسمات ، مكورا مبطانا ، ينكر من يحكم على مخبر الانسان بمظهره أن هذا الهيكل الخشن يضم بين حناياه قلبا رقيقا متعطشا للحب ، متوثبا الى الرفعة مشغوفا بابتداع الآيات الجمالية .

ولعل هذه الغلظة الشكلية موروثة عن ســلالة عانت شظف العيش ، وكافحت فى ســبيل الرزق المتأبى ، واضـطلعت على مر السنين بالأعمـــال الجسمانية العنيفة ، فانعكس ذلك على شكل الذرية ، متفاقم الأثر على مر الأيام .

ولكن الظروف التى أحاطت بنشـــأة « أونوريه بلزاك » كانت تختلف عن ظروف آبائه ، فقد أتيح له ان يطلع على كتب فى الأدب والفلسفة أثناء عهد التلمذة ، فتفتحت له آفاق من الفكر والفن اختلجت لها نفسه الظامئة الى العلم والجمال بعد أن حرمتهما حرمانا موروثا أبا عن جد ، وقضى هذا الحرمان على أجداده أن يظلوا قابعين فى حضيض المجتمع .

وبلغ الطموح ببلزاك حدا حفزه الى الأوج . ولم يظهر ذلك فى توثبه الى المجد الأدبى وحسب ، ولكن فى اعراضه كذلك عن أهل طبقته ، وسعيه الى توثيق صلته بمن هم أعلى منه طبقة ، وفى تعلق قلبـــه بسيدات من ذوات الألقاب دون غيرهن من بنــات طبقته الوسطى . وفى طلب الغنى توسلا الى تحقيق تلك الغايات .

كان جده لأبيه يشتغل بفلاحة الأرض أجيرا متنقلا بين مزارع بلدة «لانوجيريه» القريبة من «كانيزاك»، وضاق بفقره وجهله اللذين حرماه رغد العيش ، وفرضا عليه هذا العمل الشديد الارهاق ، القليـل الربح . ولكنه اذ لم يستطع الخلاص مما هو فيـه أبى أن يعانى ابنه الأكبر « برنار فرنسوا » ـ أبو « أونوريه بلزاك » ، مثل شظف العيش الذى يعانيه ، وأراد أن يهيىء له حياة أوفر رغدا وكرامة . أراد له أن ينخرط فى سلك الرهبنـــة ، فرجا قسيس الأبرشية أن يعده لذلك ، ويعلمه القراءة والكتابة وشيئا من اللاتينية . ولكن ذلك الابن كان أكثـر حيوية وطموحا من أن يرضى بحياة العزلة والبطالة فى دير من الأديرة ، فهجر أستاذه بعـــد أن نال قسطا لا بأس به من التعليم ، وراح يســاعد الموثق العمومى فى عمله كلما احتاج هذا اليه ، فاذا أعوزه

العمل الكتابى ، وطال به عهد البطالة ، وشح قوت يومه ، لم يتورع عن النزول الى الحقل يشق الأرض بالمحراث ويعزقها ويزرعها ويرويها نظير أجر ضئيل مثلما كان يفعل أبوه .

ولكن احتماله لتلك الحال لم يطل ، فسرعان ما غادر بلدته بحثا عن عمل أفضل ، ورزق أوسع . وشاء أن يقطع عندئذ صلته بماضيه المقيت ، فلم يكتف بهجر موطنه الذى نشأ فيه ، ونبذ أهله وذويه، ولكنه أنكر أصله ، وحور لقبه ، وتسمى باسم « برنار بلزاك » بعد أن كان اسمه « برنار بالسا » ، فسبق فى ذلك ابنه أونوريه الذى أراد أن يزداد ابتعادا عن ذلك الماضى عندما خلع على نفسه لقب « دى بلزاك » .

راح « برنارد فرنسوا » يتشمم مواطن المال ، ويتصيده كلما وجده قريبا من متناوله . ولم يحك لنا التاريخ سيرته فى هذا الجهاد مفصلة، ولاعجب، فان احدا لم يتصور وقتذاك ان هذا الرجل سيشتهر بابنه ، وسيهتم الناس بالوقوف على أخباره ، والا لسجل لنا المؤرخون خطواته خطوة خطوة . ومما زاد سيرته فى تلك الحقبة غموضا أنه موهها بمختلف الادعاءات ، وخلط الحقائق بالمفتريات ، فاستعصى استخلاص الوقائع الحقيقية من الوقائع التى نسجها خياله .

ولكن الذى لا يتطرق اليه الشك أنه أصاب ثروة لا بأس بها ، جمعها من أكثر مصادر المال ادرارا وقتذاك .. ساير الثورة الفرنسية ، واستطاع بنشاطه وفطنته وعذوبة حديثه أن يلفت اليه الأنظار ، ويوطد لنفسه مكانة بين مختلف الهيئات الثورية ، ويجمع حوله أصدقاء من بعض ذوى النفوذ، وتوصل بذلك الى النبع الذى يتدفق منه المال .. ولم يلبث أن استطاع التعاقد على توريد المؤن لاحدى فرق الجيش ، وبرغم توفيقه فى هذه المهمة فان عينيه كانت تدوران كعينى الصقر باحثتين عن عمل أنسب واوفر ربحا . ولم يهدأ حتى قفز الى وظيفة حققت له التقدير الاجتماعى الى جانب توفير المال.. لقد أصبح رئيسا للسكرتارية فى بنك دانييل دومير بباريس . وسنحت له فى عمله الجديد فرصة طالما طافت بأحلامه . وقعت عيناه المنقبتان عن المركز الاجتماعى المرموق ، والمال الوفير ، على فتاة تدعى « آن شارلوت لور سالا مبييه » ، وهى ابنة أحد رؤسائه الأثرياء . وكانت تتمتع بالشباب ، وبقدر



آن شارلوت لورا سالامبييه
والدة بلزاك

مدام دى بيرنى
أحبته ورعت أدبه





برنارد ــ فرانسو
والد بلزاك

من الجمال ، الى جانب بائنة مغرية ، فخطبهـا الى أبيها ، ورحب الأب بهذه الخطبة رغم ما بين الخاطب وابنته من فارق كبير فى السن ، فقد وجد فى رئيس سكرتارية البنك تلك الصفة التى تفضل عنده سائر الصفات ٠٠ وجد فيه القدرة الخارقة على اقتنـاص المال وتشغيله ومضاعفته ٠

رأى ذلك العصامى الطموح ، بعد زواجه وحصوله على البائنة ، أن يتخلص من قيد الوظيفة الصغيرة والتبعية لرؤساء يراهم أقل منه كفاءة ٠٠ ويعود الى خوض غمار الأعمال الحرة ليغتـرف قدرا أكبر من المال ، لاسيما بعد ان توفر له راسمال وفير جدير بتحقيق أبعد الآمال ٠٠ واتصل بأصدقائه القدامى من ذوى النفوذ ، واستطاع بمعاونتهـم أن يشرف على ادارة الفرقة الثانية والعشرين ببلدة « تور » ٠٠ وحدث حينذاك ان توسع نابليـون بونابارت فى فتوحاته ، وتضخمت ميزانية الجيش ٠ واستطاع بلزاك الأب اذ ذاك ، بعد أن استأثر بالادارة المـالية لتلك الفرقة ، أن يجمع لنفسه ثروة هيأت له مكانة مرموقة بين مجتمع « تور » الراقى ٠

ولكنه كان حين يتحدث عن الماضى فى تلك الأيام التى أثرى خلالها ، وأصبح عضوا مرموقا بين ظهرانى مجتمعه ، يتباهى بأنه كان على صلة بالنبلاء فى عهد الملكية ٠ بل لقد ذهبت به النبرة الى ادعاء أنه شغل فى البلاط الملكي ، أثناء حكم لويس السادس عشر ، منصب المستشار الخاص للملك ، كان همه أن يوهم من حوله بأنه استطاع أن يسمو على طبقته ، ويتصل بطبقة الأشراف ، ويوطد لنفسه بينهم مكانا مرموقا ٠٠ ولعل ابنه « أونوريه » قد تأثر بهذا التطلع الى طبقة النبلاء ، ولكنه أقدم على ما تهيب أبوه أن يقدم عليه ، فـزعم أنه سليل أسرة نبيلة ورث عنهـا لقبها ٠٠

* * *

وكانت أمه تحرص كل الحرص على الاتصـاف بصفات أسرتها ، وتمثل طبقتها خير تمثيل ٠ فالمال فى نظرها هو وحده عنوان الكفاءة والقدرة والتميز والوجاهة ٠ ولذلك التزمت الاقتصاد الى حد التقتير، مؤمنة بالمثل الذى يقول : « ضع الفلس على الفلس ، يصبح له رنين وجرس ٠ » وكابد ابنهـا الأكبر « أونوريه » من شحها الأمرين ، وتمزقت وشـائج الدم التى تربطه بها ، وغاضت مشاعر ميله اليها ، واحترامه لها ٠

رأى خصائص بورجوازية عصره البغيضة اليـه متمكنة من أمه ، متغلبـة على عواطفها الانسـانية الكريمة جميعها ، حتى عاطفة الأمومة ، فلا عجب اذا نفر منها ، ونما هذا النفور على مر الأيام الى حد أن أخذ يكيل لها التهم ان صدقا وان كذبا ٠

وقد اعتاد الذين تعرضوا لكتابة سيرة « بلزاك » أن يبالغوا فى وصف قسوة أمه عليه ، بل لقد ذهب بعضهم الى اتهامها بأنها كانت تجد متعة فى تعذيبه ، بيد أننا لم نجد مصدرا لتلك الأقاويل الا ادعـاء بلزاك نفسه ٠ فهو الذى كتب يوما الخطاب التالى الى سيدة تعلق بها تدعى مدام دى هانسكا :

« ليتك تعلمين اية امرأة هى امى ! انها وحش ٠٠ وهى شئ غريب وحشى فى نفس الوقت ٠٠ هى تكرهنى لاسباب كثيرة ٠٠ بل لقد كرهتنى قبل ان أولد ٠ وكنت على وشك أن اقطع صلتى بها ٠ وكاد يكون ذلك ضرورة ٠ ولكنى آثرت أن أظل أتحمـل الالم ٠٠ ان أمى هى سبب جميع الكوارث التى حلت بى فى حياتى ٠ »

ولا شك أن بلزاك غالى هنا فى وصف قسوة أمه ، وجانب الحقيقة حين زعم أنها تكرهـه ، ولعله أراد من وراء ذلك استدرار عطف حبيبته بادعاء افتقاره حتى الى عطف أمه ٠ غير أن الشواهد الكثيرة قامت على أن هذه الأم ، برغم قسوتها وضيق أفقها ، كانت تهتم بأمر ابنها البكر ، وبأمر مستقبله ٠٠ ومثل هذا الاهتمام لا يصدر عن كره بحال ٠٠ بل لقد اشتطت فى اهتمامها هذا ، وراقبت ابنها فى خطـواته ،

وحاولت تسديدها وفقا لوجهة نظرها، فكبلته بأغلال ضاق بها ، وثار عليها ، وأكبر الظن أنه كره أمه بسببها .. كان يهيم بالحرية والانطلاق ، ورأى في امه السجان القاسي ، والمتحكم المستبد فلا عجب أن نفر منها ذلك النفور .. ان لهفته على الحرية والانطلاق هي مفتاح السر في كل ما غمض من نواحي سيرته .

دفع البخل أمه الى أن تلحقه بالقسم الداخلي بمدرسة للرهبان في « فندوم » ، وهو بعد في السابعة . ويرجع ذلك الى أن مصروفات تلك المدرسة لا تكاد تزيد على ثمن الطعام الضئيل الذي كان يقدم له .. ووجد نفسه ، وهو لا يزال غض الاهاب ، حبيسا وراء جدران مدرسته الشبيهة بجدران السجون ، مشدودا الى مقعده في الفصل ، مقيدا بتعلم اللغة اللاتينية الميتة ، وحفظ آيات من الانجيل لا يدرك لها مغزى .. ولا غرابة أن يحس في أعماقه أن امه هي المسئولة الوحيدة عن هذه المحنة الأليمة التي ابتلي بها .

ومما يشهد على شدة حساسيته من هذه الناحية أنه ظل يتحدث حتى أواخر أيامه عن خطاب أرسلته أمه اليه وهو تلميذ بتلك المدرسة ، ويصفه بأنه خطاب جهنمي أرادت به مرسلته أن تذيقه امر ألوان العذاب ، ونحن نثبت فيما يلي فقرات من ذلك الخطاب ليرى القارىء هل أرادت أمه تقويمه ، أم أرادت تعذيبه حسبما يدعي :

عزيزي اونوريه

« لست أجد كلمات قوية الى الحد الذي يعبر عما سببته لي من حزن . انت تشقيني حقا برغم اني ابذل قصاراي لاسعاد أبنائي وكان ينبغي أن أتوقع منهم العمل على اسعادي .

اخبرني السيد « جانسي » الطبيب المحترم ان ترتيبك هبط في مادة الترجمة الى الحضيض . واخبرني كذلك انك لم تكن حسن السلوك في الايام القليلة الاخيرة .. انك افسدت بذلك كل ماكنت آمل ان أتمتع به من سرور في الغد القريب ..

كم أشعر بفراغ في قلبي الآن !.. اني لن أطلع أباك على نبأ ترتيبك المتأخر في فرقتك لان ذلك سيحرمك الخروج من المدرسة يوم الاثنين .. وأنا حريصة على خروجك لان القصد منه ليس مجرد استمتاع شخصي تصيبه ، ولكن اغراضا نافعة تحققها .. »

وحدث لبلزاك قبل بلوغه العشرين حادث روعه . ارتكب أحد أعمامه جريمة شنعاء لوثت سمعة الأسرة .. لقد اغتصب فتاة قروية ، وحاول أن يطفىء النار بالنار فقتلها ليخفي سر اغتصابها ، ولكن السر افتضح ، وأطاحت « الجيوتين » برأس المجرم جزاء ما ارتكب ..

وسيتبادر الى الذهن ، ولا شك ، ان « أونوريه بلزاك » ورث عن أبيه تطلعه الى مركز اجتماعي أعلى ، وسعيه الى مخالطة من هم أرقى منه في السلم الطبقي ، وتباهيه بذلك ، وورث أونوريه كذلك ، عنه وعن أمه ، سعيه الى جمع المال وتكديسه ، ونفر من بيئته ، ومن البورجوازية جمعاء ، بعد أن مج انتهازية أبيه ، وذاق العذاب من تقتير أمه ، وكابد الهوان من ذيوع فضيحة عمه .

ولا نكران أنه تأثر ببيئته الى حد ، ولكن لا ينبغي أن يفوتنا أن صفاته المشابهة لصفات أهله نمت وترعرعت في ظروف مختلفة خاصة به ، وسارت في اتجاهات متباينة ، وأصبح لها آخر الأمر طابعها الخاص .. وكانت عبقريته الفذة عاملا له أهميته في تحديد سلوكه ، ورسم خط سيره في الحياة » .

بدأت موهبة بلزاك الأدبية تستيقظ وهو بعد في مدرسة الرهبان الابتدائية ، ووجدت في كتب الأدب الأولية ميدانا تترعرع فيه ، واذا كانت نفسه قد صدت عن اللغة اللاتينية، وعن قواعد اللغة الفرنسية وغيرها من مواد العلوم الجافة، فقد تفتحت وتهدجت للقصص والسير التاريخية .. ولم تمض عليه في حياته المدرسية الا سنوات قليلة حتى جرد قلمه الصغير ، وحاول أن يخوض به غمار الكتابة . وقد صور لنا حياته وأحاسيسه وقتئذ في قصته عن الصبي « لوي لومبير » ، ووصف خاصية من خصائص موهبته الأدبية اذ قال بلسان ذلك الصبي :

« عندما قرأت وصفا موقعة « اوسترليتز » رأيت بعيني ماكان يحدث ، ودوت في أذني طلقات المدافع ، وصيحات الجند ، وتحركت نفسي حتى أعمق أغوارها . وكان في استطاعتي انأشم رائحة البارود ، وأسمع أصوات الرجال حين يتحدثون . »

ان التاريخ لم يسرد سيرة بلزاك وهو في مطلع حياته ، ولكن هذا الكاتب الفذ تكفل بذلك في الكثير من قصصه ، وقد قال « ستيفان زفايج » عن ذلك في كتابه عنه :

« عكس لنا بلزاك نفسه في بعض شخصيات قصصه . فاذا كانت شخصية « لوي لومبير » الشاعر صورة من شخصيته فان شخصية « فيثاغور » الفيلسوف لاتقل عنها في صدق تصويره وكذلك شخصية « رفائيل » في قصة « اديم الحزن » وشخصية « ارتيز » في قصة « الاحلام الضائعة »

كانت شخصية بلزاك في الواقع مركبة متعددة الجوانب ، وقد ظهر كل جانب منها في احدى شخصيات قصصه ، وتكشفت أغواره على ضوء التفاعل بين الشخصية والأحداث ، كان هذا المؤلف الفذ يصور شخصياته مصطرعة في معترك الحياة ، فهو لم يلجأ الى تحليل خوالجها منعزلة عن الأحداث ، ولكن منفعلة بها . وبذلك جاء تصويره واقعيا حيا بليغ الأثر ..

شعر بلزاك وهو في فجر حياته بأن عليه رسالة أدبية ينبغي أن يؤديها ، بل شعر بأنه لا يستطيع أن يتقاعس عن أدائها • ولكن أمه كانت قد رسمت لحياته مجرى آخر ، واعتزمت ان تشدد قبضتها عليه حتى لا يحيد عما رسمته له •

ألحقته بالجامعة ، ودفعته الى دراسة الحقوق ، وزوقت له الحياة التي أرادت أن تصنعها له •• سيكون محاميا مرموقا ، أو موثق عقود موسرا •• سيشغل المركز المحترم في أعين مواطنيه ، ويحظى بالصيت الذائع ، والرزق المضمون •• وفرضت عليه أثناء دراسته الجامعية أن يعمل كاتبا بمكتب أحد المحامين في أوقات فراغه حتى يكتسب الخبرة المبكرة ، وشيئا من المال بدلا من تبديد الوقت الثمين هباء •

واذعن لأمه مدركا عدم جدوى معارضتها •وما ان أتم دراسة الحقوق حتى التحق بمكتب موثق للعقود على أن يعمل مساعدا حتى يخلفه بعد أن تحين منيته• وعاش عامين أسيرا بين جدران مكتب التوثيق •• ولكن صبره نفد عندئذ ، وانهارت قدرته على الاحتمال وتغلبت نزعته الى الحرية فثار على استبداد أمه ، وفاجأ والديه يوما بأنه لن يواصل العمل الذي اختاراه له ، بل سيضطلع بالعمل الذي اختاره لنفسه •• انه كاتب موهوب •• وسيحترف الكتابة •

كانت شخصيته قد اكتملت ، فقابل صلابة أمه بصلابة أشد ، وحزمها بحزم أثبت • ولجأت الأم الى التوسل بعد أن انحطمت ارادتها أمام ارادته • ولم يجد اللين كما لم تجد الشدة ورأى الأب أن تتاح لابنه فرصة يثبت فيها قدرته على الكتابة • ووافقت الأم على رأي زوجها مرغمة• وقبلت أن تدوم التجربة عامين لا ينال ابنها خلالها الا المرتب الذي يكاد يقيم أوده •

***

رحل بلزاك الى باريس ، ونزل بغرفة حقيرة ، زهيدة الايجار تناسب المرتب الزهيد الذي يتقاضاه، ولم يعبأ بالمشقة التي سيكابدها في هذه الغرفة المجردة من وسائل الراحة كافة • لقد كان في شغل عن مطالب جسده بشواغله العقلية والنفسية •

ما الموضوع الأدبي الذي يفاجيء به العالم ، ويحقق به المجد دفعة واحدة ، وما الاطار الذي يختاره له ؟•• أيكتب قصة أم مسرحية ؟ الأجدر أن يكتب مسرحية يصوغها شعرا •• لابد أن يكون «كشكسبير » أو « راسين » ، والا فلا كتابة ولا أدب •• وعكف على القراءة عله يهتدي من خلالها الى الموضوع الذي ينشده •

استقر رأيه ، بعد اجهاد فكره ، على نظم مسرحية عن « كروموبل » • وراجع تاريخ ذلك الثائر المتزمت، وحوره تحويرا يلائم فن كتابة المسرحية ، وربط بين أشتات وقائعه فجعل منها موضوعا متناسقا • وما اكتمل بناء مسرحيته في ذهنه حتى شرع يصوغها شعرا •• ولكن عبقريته ، على فحولتها ، لم تستطع أن تصل به الى القمة قفزة واحدة دون أن يصعد في السلم درجة درجة •• كان يفتقر الى التجربة في كتابة المسرحيات ، والمرانة على نظم الشعر ، وأحس ذلك عند ما قامت دون اتمام عمله العقبات • واستمات في تذليل كل عقبة ، ولكنه لم يصادف في ذلك التوفيق الضروري لتحقيق جلائل الأعمال • وما وصل في صياغة مسرحيته الى نهايتها حتى تحولت ثقته العمياء بنفسه الى شك مرير فيها•

حمل مسرحيته وسافر بها الى « فيلباريزي » ، حيث كانت أسرته تقيم وقتذاك ، وجلس بين أفرادها في اجتماع عقدوه لامتحان أول عمل أدبي يبدعه فرد منهم ، وأخذ يتلو عليهم أبيات شعرها متحرجا من سياج العيون المحيطة به ، والآذان المنصتة اليه • بيد أنه لم يتجاوز في تلاوته الفصل الأول منها حتى شعر بغصة، وارتجف صوته ارتجافا واضحا • لقد انقلب شكه في قيمة مسرحيته الى يأس مطبق منها • ولم يلبث أن طوى أوراقه على مضض ، مستمهلا والديه الى نهاية مهلة التجربة ، معلنا أنه سيجرب حظه في الكتابة من جديد •

عاد الى غرفته الموحشة في باريس دون أن يفقد ذرة من لهفته على تحقيق مجد أدبي فريد المثال ، وايمانه بقدرته على ذلك • ولكن الطريق شاق طويل ، والمهلة المحددة لبلوغ تلك الغاية قصيرة • وهو لا بد أن يقبل الوظيفة التي اختارتها له أمه اذا أخفق مرة ثانية في ميدان الأدب ، والحياة الوظيفية في نظره لا تختلف عن الموت •• كتب مرة يصفها :

« اذا قبلت الالتحاق بوظيفة فسيكون مصيري الضياع • ساصبح آلة تعمل ، أو حصانا في سيرك تنحصر حياته في الدوران داخل الحلقة ثلاثين مرة ، أو أربعين مرة •• ثم يقدم له العلف •• »

ليس أمامه اذن الا أن ينمي طموحه الأدبي جانبا الى حين ، ويرضى مؤقتا بنصر هين سريع يزوده بقدر

من المال يكفل له – على الأقل – تمتعه بالحرية ، وخلاصه من ربقة والديه ، والموضوعات القصصية القمينة بتشويق القراء ، وتحقيق الرواج ، ليست بالسر العويص الذى يخفى على مثل بلزاك ٠٠ ان مغامرات أبطال الحروب فى سبيل الحب والمجد هى أحب الموضوعات الى القراء ، فليمد قراءه بما يتوقون اليه ٠٠ ولكن نزعته الأدبية غلبت عليه ، فاهتم بالتجويد الأدبى الى جانب التشويق القصصى ٠٠ ومن ثم كان اخفاقه للمرة الثانية ٠

وجاء خطاب من أمه فى يوم من تلك الأيام السود تقول له فيه ان عقد ايجار غرفته ينتهى فى يناير من عام ١٨٢١ القادم ، أى بعد بضعة أشهر ، وهى لن تجدده لأن مهلة الاختبار تنتهى بانتهاء العقد ، فاما نجاح حاسم فى عمله الأدبى خلال المدة الباقية ، واما قبوله الوظيفة وفقا للشرط المبرم بينهما ٠

ورضى تحت هذا الضغط أن يسف مرة ثانية ، بل رضى أن يهبط الى الحضيض الأدبى ، فيكتب قصصه بأسلوب سوقى ، ولا يتورع عن طرق موضوعات تبلغ نهاية الابتذال ٠٠ ورضى الناشرون عندئذ أن يبسطوا له أيديهم بالمال ٠٠ كان يزداد اسفافا فى كتابته كلما رأى زيادة الاسفاف تزيده ربحا ، وتزايد الربح يزيده أملا فى الخلاص من أسر أهله ، وفى تحقيق حريته ، واتاحة الفرصة الكتابة الآيات الأدبية المأمولة الجديرة أن تعقد له لواء النصر الأدبى ٠

ولكنه برغم اهدار كرامته الأدبية ، ورضاه بالانزلاق فى المنحدر الذى تردى اليه ، فان الربح الضئيل الذى حققه من وراء ذلك لم يكن ليسد نفقات عيشته المتواضعة فى باريس ، فاضطر بعد نهاية أجل « اختباره » أن يعود أدراجه الى أهله فى « فيلباريزى » ، مطأطىء الرأس ، مثقل القلب بالهموم !

* * *

واصل كتابة قصصه السوقية فى بيت أهله ، وانطلق بقلمه فى هذا المضمار بسرعة محمومة آملا أن يعود الى باريس يوم يستطيع أن يعتمد فى معيشته على مايدره قلمه ، غير انه لم يلبث أن شغل بشاغل آخر الى جانب شاغل الكتابة ٠ بل لقد كاد شاغله الجديد يصرفه عن شاغله القديم لشدة ما كان له من تأثير فى قلب الفنان المرهف الحس ٠ ذلك هو شاغل الحب !

تعلق بجارة تنتمى الى طبقة الأشراف اسمها « مدام دى بيرنى » ، وكانت أمه هى التى أتاحت له فرصة التردد على بيت تلك الجارة بحجة معاونة ابنها على فهم واجباته المدرسية ٠

بدأ حبه لتلك السيدة التى يبلغ عمرها ضعف عمره ، تقديرا واعجابا ، ثم تحول فى قلبه المتعطش الى المرأة الى هيام متقد ٠ وكثر تردده على بيت المحبوبة ، وتودده اليها ، ثم اظهار حبه لها ٠ وحاولت السيدة التى جاوزت سن الشباب أن ترده الى الصواب ، وتبتعد به وبنفسها عن التعرض للزلل ولكن تمنعها عليه زاده تهافتا عليها ٠ وشاعت عنهما عندئذ الشائعات ، ولم تزل الاقاويل تتنقل بين أهل البلدة حتى وصلت الى مسامع أمه ٠

ثارت الأم عندئذ ، فهى تريد لابنها أن يحب فتاة يتزوجها ، ويحصل منها على بائنة كبيرة ، كما فعل أبوه ٠٠ بل لقد راودها الأمل ، عندما بدأ ابنها يتردد على منزل السيدة دى بيرني ، أن يخطب ابنتها ، لا أن يوثق علاقته بها هى ٠٠ وقد رأت الآن أن تقطع هذه العلاقة بحمل ابنها على أن يرحل من البلدة ، ويقيم عند أخت له متزوجة ومقيمة فى « بايو » ٠

لم تكن علاقة بلزاك بتلك السيدة نزوة شاب يتلهف على اطفاء تعطشه الى المرأة ، ولكنها كانت هياما بقيم انسانية ، ومثل أدبية ٠ لقد رأى مدام دى بيرنى تتحلى بصفات لم يعهد مثلها فى أفراد أسرته ، لا سيما أمه ٠ رآها طيبة رقيقة ، عذبة الحديث ، رشيقة الاشارة والايماءة ، واسعة الأفق ، كريمة النفس واليد ٠٠ بل رأى فيها الصفة التى ترجع عنده هذه الصفات جميعا ٠٠ صفة تذوق الأدب ، والميل اليه ، وتقديره حق قدره ٠ فأى عجب فى أن يتفتح قلبه اليها ، وأن يصد عن أمه بمقدار هذا التفتح ٠٠ أمه التى تفضل الوظيفة البورجوازية على الأدب ، والقرش على المجد الأدبى ٠٠ ومما يدل على شدة تأثره بهذه السيدة التى اهتمت بجهوده الأدبية ، وتعهدته بالارشاد والتوجيه ، وملأت نفسه ثقة واطمئنانا ، أن علاقته بها دامت اكثر من عشر سنوات ، ولم تضمحل حتى بعد أن شاب فوداها ، وقد وصف حبيبته هذه يوما بقوله ٠:

• كانت لى اما وصديقا وناصحا ٠٠ وهى التى جعلت منى كاتبا بعد ان جادت على بالعطف الذى كنت فى حاجة اليه ابان صباى

وهذبت ذوقى ٠٠ كانت تقبل على كل يوم كراحة النوم التى تأسو الجراح ٠٠ ولولاها لاصبحت دون شك فى عـــــداد الاموات ٠ »

* * *

وعلى ضـوء المقارنة بين شـــمائل تلك الأسرة الارستقراطية التى عاش بين ظهرانيها ، وصـــفات بيئته البورجوازية ، بدت له بشاعة عيوب طبقتـــه وأعانه ذلك على تجسيدها فى قصصه المتدفقـــة حيوية وصدقا ٠ ولعل تلك المقارنة التى ملأت صدره تقززا من مجتمعه البورجوازى هى التى حملته على انكار انتمائه اليه ، وعلى ادعاء انتمائه الى الطبقـــة الأرستوقراطية ٠

ان عين بلزاك لم تعجز عن رؤية تعفن طبقتهـــا وانحلالها ٠ ولكن لألاء الأرستوقراطية بهرها فعجزت عن رؤية الطبقة الشعبية النامية ، الســـاعية الى احقاق الحق ، والقضاء على الظلم ، والقضاء عـــلى الفقر والجهل ، ورفع مستوى الشعوب ، وبدلا من أن يؤمن بتلك الطبقة ، ويرى فيها الأمل فى حيـــاة أفضل ، دار بوجهه الى الوراء ، وآمن بالأرستوقراطية والنظام الملكى ، والســـيطرة الملكية ، آمن بتلك المعتقدات متأثرا بالروح التى كانت تســـود أسرة « دى بيرنى » ٠٠ حاسبا أنها هى التى تحقق الخير والارتقاء للانسانية ٠ وهذا الحسبان القائم عـــلى حسن النيـــة جعل تلك المعتقدات لا تكون عقبة فى سبيل تقويضه لكل ما شاب مجتمعه من عيب ونقص وانحلال ٠٠ وان من يحسب ان بلـــزاك قد ادعى الانتماء الى الطبقة الارستقراطية زهوا وتعـــاليا ، يمعن فى ظلمه ٠٠

عاد الى باريس بعد أن جمع بعض المال من ثمن القصص المبتذلة التى ألفهـــا ، ولم يلبث أن أدرك هناك ، بعد أن أنهكه الجهد الكثير ، والربح القليل ، ان الأعمال الأدبية ليست ســـلعة رائجة ، وما دام لا يستهدف من وراء كتابة القصص الهـــزيلة التى يسود بها آلاف الصفحات غير جمع المال ، فلمـــاذا لا يأتى البيوت من أبوابها ؟٠٠ لماذا لايحترف التجارة ويعمل ناشرا ؟ ألم يجمع الناشر الذى يطبع لهكتبه ثروة طائلة من وراء هذا العمل ؟

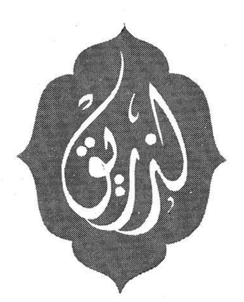
وبدأ عمله الجديد بنشر بعض الكتب الكلاسيكية وشاركه فى هذه العملية ناشر قديم يدعى « أوربان كانيل » ، ووقع رجل الأعمال الجديد غير المحنك فى براثن رجل الأعمال القديم الخبير الذى اســـتطاع بمبالغته فى تقدير المصروفات أن يربح من الصفقة اذ بادر ببيع نصيبه من الكتب المطبوعة لبلزاك بثمن أقل ، فى الظاهر ، من تكاليف الطبع ، وتركه ينفرد باتمام المشروع ، ويصاب بالافلاس وحده ٠

ولكن بلزاك نسب ذلك الاخفـــاق الى الحظ دون اساءة التقدير ، ودعاه ذلك ، بطبيعـــة الحال ، الى اختيار سبيل آخر فى ميدان التجارة ، غير النشر ، لتجربة حظه من جديد ٠

اختار طباعة الكتب بدلا من نشرها ٠ ولما كانت مهنة الطباعة تحتاج الى مطبعة ، فقد رجع الى أهـــله ليمدوه بثمنها ، مزينا لهم هذا المشروع ، مؤكدا لهم أن ربحه مضمون ، وقد ارتاحت أمه لهذا الاتجـــاه الجديد ، ورضيت أن تمـــول مشروعه الذى يبشر بتمكنها من زيادة رأسمالها ٠٠ لقد أنصتت ابنهـــا لصوت العقل ، ونزل من سبحات الأوهام الى دنيا الواقع ، ورضى بمزاولة حرفة بورجوازية !

وظلت المطبعة تستهلك النفقات دون أن تدر ربحا ورأى بلزاك شبح الافلاس يقترب من جديد ، فجن بجنونه ، وراح يطلب عونا آخر من والديه ، ثم من مدام « دى بيرنى » فوفاته بما أراد ، ولكن المطبعـــة ابتلعت المال الجديد كما ابتلعت المال القديم ٠٠ ولم يعد هناك معدى عن الاعتراف بالاخفاق ٠٠ واضطر الكاتب الفذ أن يعود مرة ثانية الى كتابة القصص المبتذلة لا ليقيم أوده فحسب ، ولكن ليسد الديون المتراكمة عليه أيضا ٠٠ وظل يسير على هذا الأدب عدة سنوات ، حتى أستطاع أن يتخلص قلـــيلا من ضغط ضائقته المالية ٠ ويشرع فى كتابة روائع القصص التى كانت تطيف بأحلامه ٠

لقد انطلق وراء المال يسعى الى تحصـــيله بكل وسيلة يستطيعها ، ولكنه لم يكن مغامرا نهـــازا للفرص كأبيه ٠٠ ولم يطلب المال حرصا ، أو رغبة فى تبوء مكانة أسمى من مكانته ، فقد كان يعرف أن أدبه كفيل أن يحقق له المكانة التى لا يحلم بها أكثر الناس طموحا ، ولكنه التمس المال ليســـتطيع أن يستقل عن أهله ، ويتحرر من الحاجة الى وظيفـــة يرتزق منها ٠٠ كان المال عنده هو مفتاح الأمل فى حياة كريمة تتحقق له فيها الحرية الشخصـــية ، وتتاح له صياغة الكنوز الأدبية التى تنطوى عليهـــا نفسه الشاعرة ، ويشع بها عقله الألمعى ٠



آخر ملوك القوط

ملحمة شعبية اسبانية

بقلم : الدكتور محمود علي مكي

عودتنا أحداث التاريخ الكبرى على ان ترتبط بها مجموعات من الاساطير تضفى على الرواية التاريخية ظلالا والوانا ترقق من جفافها وتزيدها رواء وطلاوة وتضيف الى تراث الامم ذخيرة ادبية لها قيمتها الكبيرة ، ولا سيما ان يد الأديب الصناع لا تفتأ تستوحى منها على مر العصور صيغا طريفة ، فلا تزال ابدا معينا لادب حى متجدد .

وقد كان فتح العرب للاندلس فى سنة ٩١ هـ . (٧١١ م) من أجل الاحداث الكبرى فى تاريخ العصور الوسطى ، وكان من المنطقى ان يصبح مستقى لطائفة عظيمة من الاساطير اشترك فى صياغتها قصاص وادباء من الشرق والغرب وظلت حتى العصر الحاضر مصدر الهام للكتاب والشعراء .

ومن العسير على الباحث أن يتتبع الظروف التى ولدت فيها تلك الاساطير وتاريخ مولدها على وجه التحديد ، ولكن الثابت أن بعضها قديم موغل فى القدم ، اذ كانت منذ القرن الاول بعد الهجرة مادة يتناقلها القصاص المسلمون ، ولا سيما فى مصر التى اصبحت بعد فتح الاندلس بقليل مصدرا رئيسيا لاخبار الاندلس وفتح المسلمين ، حتى أن الاندلسيين انفسهم كانوا يهرعون فى هذا الزمن المتقدم الى الاساتذة المصريين من امثال الليث بن سعد وسعيد ابن عفير وبنى عبدالحكم وغيرهم لكى يحدثوهم بأنباء الفتح العربى لبلادهم ، وقد كان من مظاهر ذلك أن اول كتاب الفه اندلسى عن تاريخ وطنه ، وهو كتاب عبد الملك بن حبيب الالبيرى ، نراه معتمدا فى جل اخباره على « شيوخ المصريين » (١)

وقد اضاف القصاص المصريون الى الاخبار الخاصة بفتح الاندلس مجموعة ضخمة من الاحاديث ذات الطابع الاسطورى ، وهى احاديث قد تكون قليلة القيمة من الناحية التاريخية ، الا انها – باعتبارها تراثا أدبيا – جديرة بأن تقدر حق قدرها ، ويكفى أن نذكر أن بعض هذه الاساطير قد اصبح جزءا فيما بعد من « الف ليلة وليلة » أعظم مجموعة قصصية فى الادب العربى خلال العصور الوسطى .

---

١) سبق أن تعرضنا بكثير من التفصيل لهذا المظهر فى مقالنا عن « مصر والمصادر الاولى للتاريخ الاندلسى » (بالاسبانية) فى « صحيفة الدراسات الاسلامية فى مدريد » ، المجلد الخامس سنة ١٩٥٧ ص ١٥٧ – ٢٤٨

على ان هناك أساطير أخرى أندلسية الاصـل والطابع : نشأت فى رحاب الاندلس الاسـلامية وتأثرت بالبيئة الاندلسـية ، وكان المؤرخـون الاندلسيون هم أول من سجلوها . والى هذا النوع تنتمى قصة « بنت يليان » التى تقترن دائمـا بتاريخ الفتح العربى لاسبانيا .

وتتلخص هذه القصة فى أن القومس (الكونت) يليـان Julian كان عاملا على مينـاء سبتة لآخـر ملوك القوط لذريق أو رذريـق Rodrigo وكانت له ابنة بارعة الجمال ارسلها الى قصر لذريق لتتأدب وتنشأ فيه اسوة بغيرها من بنات سروات القوط فى ذلك الزمان ، فوقعت عليها عين لذريق يوما فأعجبتـه وهـام بها حبـا ، وانتهى الى أن استكرهها على نفسها . واحتالت الفتاة حتى أعلمت اباها بذلك سرا بمكاتبة خفية ، فأحفظه شأنها وقال: ودين المسيح لأزيلن سلطانه! وكان امتعاضه لاغتصاب ابنته هو السبب فى فتح الاندلس ، اذ اتصل يليان بطارق بن زياد وزين له فتح الاندلس وجعل نفسه واتباعه أدلاء للعرب فى تلك البلاد ، يرشدونهم الى طرقها ومسالكها ومواطن الضعف فيها (١)

وقد تناقلت المراجع العربية هذه القصة، والارجح هو أنها لم تخترع اختراعا ، بل كان لها أساس من الصحة ، وان كانت وحدها لا تكفى لتعليل دخول العرب هذه البلاد تعليلا معقولا ، فالواقع ان غزو الاندلس كان أمرا طبيعيا بل واجبا فى الظروف التى سادت المغرب بعد أن استقرت فيه أقدام المسلمين.

على أن القصة اتيح لها بعـد ذلك من الذيوع والانتشار ما جعلها تعتبر العامل الرئيسى الاكبـر فى فتح المسلمين للاندلس ، لاسيما وانها تضرب على وتر عاطفى حساس : هـو الثأر للشرف المنتهك . ولهذا تردد صداها فى الادب الاسبانى الشعبى بعد ان نقلها المؤرخون المسيحيون الاسبان عن الاندلسيين المسلمين .

واول مؤرخ اسبانى أورد هذه القصة هو راهب سيلوس الذى ساقها على نحو ما جاء فى الـرواية الاسلامية فى أواخر القرن العاشر الميلادى ، ثم جاءت بمزيد من التفاصيل القصصية فى « تاريخ لذريق » الذى كتبه « بدرو دل كورال Pedro del Corral » فى نحو سنة ١٤٣٠ ، وكان من بين ما أضافه هذا المؤرخ انه اخترع اسما لابنة يليان لم ينص عليـه أى مرجع عربى ، فقد سماها « لاكافا La cava » وان كان الاسم يرد ايضا على صورتين أخريين فلورندا Florinda وفـلوريسـندا Floresinda وكذلك اصطنع هذا المؤرخ تفاصيل الحوار الذى دار بين لذريق وابنة يليان ، ثم بكاء لذريق على ملكه الضائع ، والعقاب الذى وقعه الراهب عـلى الملك المذنب حتى تتطهر روحه .

واتى بعد ذلك شعراء القرن الخامس عشر فنظموا كل هذه التفاصيل الجديدة ، واضافوا اليها الكثير حتى اصبحت القصة ملحمة شعبية كاملة . واستلهم منها ادباء القرن السابع عشر كثيرا من انتـاجهم الشعرى القصصى والمسرحى ، نذكر من بين ذلك قصـة « آخر ملوك القـوط El ultimo rey godo » التى كتبها المؤلف المسرحى الكبير لوبى دى فيجـا Lope de vega (المتوفى سـنة ١٦٣٥) وكان من آخر مظاهر استلهام الأدباء لهـذه القصة رواية « المعركة الخاسرة Bataille Perdue » لفيكتور هوجو .

***

والقصة العربية هى فى الحقيقة الهيكل الذى بنى عليه الشعراء الشعبيون الملحمة ، فيما عدا الجـزء الاخير الذى يتناول نهاية لذريق وخروجه طـريدا شريدا الى دير قصى تزعم الرواية التاريخية المسيحية انه كان على مقـربة من مدينـة بازو Vizeu (فى البرتغال الآن) ، ثم العقاب الذى أوحت السماء للراهب العجوز بأن يوقعه على لذريق حتى ينـال مغفرة الله ورحمته ، فهذا الجزء مسيحى خالص اذ ان المراجع العربية ينص معظمها على أن لذريق قتل فى المعركة التى دارت بينه وبين طارق بن زياد او انه فقد فلم يعرف له موضع ولا وجـدت له جثة (١) ، على ان قلة من المؤرخين المسلمين يذكرون ان لذريق انما قتل بعد ذلك فى معركة « السواقى » التى دارت بينه وبين موسى بن نصير على مقربة من سـلمنقة Salamanca وان اتباعـه حمـلوا رفاته لتدفن فى مدينة بازو ، وتضيف بعض المراجع المسيحية ان قبر الملك القوطى ظل معروفا هناك حتى القرن الثالث عشر ، اذ جاء فى حوليات الملك الفونسو

---

(١) انظر بحث الدكتور حسين مؤنس لهذه القصة فى كتاب « فجر الاندلس » ص ٥٩ وما بعدها .

(١) ابن عذارى : البيان المغرب (ط . ليفى بروفنسال) ٨/٢

العـــالم Alfonso el Sabi انه رأى قبـــر لذريق هنــاك . ورأى اللوحة المنصوبة عليــه والتي تسجل دفنه في ذلك الموضـــوع (٢) . ولو صح هـــذا الخبـــر فانه يفســـر لنـــا الاصل الذي استمدت منه الملحمة نهاية آخر ملوك القوط .

***

وقد نشرت هذه الملحمة مرارا كثيرة منذ القرن السابع عشر حتى اليوم ، وقد اعتمدنا في الترجمة التي نقدمها لها على النص الذي نشره اخيرا العالم الاســـباني الكبير رامون مننـــدث بيـــدال R. Menendez Pidal في كتابه عن الاغاني الشعبية القديمة (الطبعة الثامنة ـ سنة ١٩٥٠)

ـ ١ ـ

اقبلت فلورندا تتهادى بين وصيفاتها
خارجة من احد أبواب قصرها الشامخ
ولها ولصويحباتها تصايح وجلبة
كأنهن في يوم عيد .
وانطلقن حتى بلغن روضة يانعة
ترف عليها ظلال الخمائل
ويفوح منها طيب الريحان والياسمين
وتستلقي على أرضها أوراق الكروم وعناقيد العنب .
وهناك لدى عين ثرة تمج مياهها
من ست نوافير صنعت من خالص الذهب
حيث يبدو الماء كأنه بلور ذائب أو لآلىء مترددة الصليل
بين أزهار السوسن والأقاح .
هناك .. توقفت الفتيات وأخلدن الى الراحة
باحثات في الماء الرقراق
عما يخفف عنهن وطأة الحر اللافح
ونار الشباب التي تتلظى في عروقهن
وأقبلن يداعبن الماء بأذرعهن
وكان للماء البارد فتنة واغراء
فتخففت فلورندا من ملابسها شيئا فشيئا
وما زالت حتى تجردت من ثيابها

....

يا لجسدها البض الرائع وهو يلمع
بين مياه البركة المظللة
ويا لجمالها الذي كسف بنوره جمال أترابها
كما يكسف ضوء الشمس بريق النجوم !

....

وكانت فلورندا تظن أنها وأترابها في خلوة
ولكن القدر شاء غير ماشاءت
فقد كان الملك لذريق هناك يتأملها في شراهة
بين دغل كثيف من شجر اللبلاب .
واشتعلت النار في قلب ذلك الملك
الذي لم يمتلىء قبل الا بالكبر والخيلاء
لقد ذلل الحب المفاجىء قياده
وأحرقه بسوط من لهيب !..

....

وكان هذا هو البداية المنكودة
لسقوط اسبانيا وضياعها :
امرأة مشئومة الطالع
ورجل أسكرته خمر الشهوة
اما فلورندا فقد ضيعت زهرتها
واما لذريق فقد ذاق بعد ذلك سوء العقاب
وهي تزعم أن الامر كان اغتصابا وقهرا
وهو يقول انها انما انقادت له راضية طيعة !
فاذا اشتد جدال الناس وخلافهم :
من منهما أجدر بأن تصب عليه اللعنة ؟
أسرع الرجال فقالوا : انها فلورندا .
وبادر النساء فقلن : كلا ، بل لذريق .

ـ ٢ ـ

ولم يعد لذريق بقادر على كتمان رغبته
ولم يعد له تفكير الا في تلك الفتاة
التي ملكت عليه فؤاده
فما زال يحتال حتى اتصل بينه وبينها الحديث
وكان بصره يجول في تقاسيم جسدها
ويتأمل محاسن وجهها الفاتن
وكفيها الصغيرتين الناصعتي البياض
ولا يكف عن مغازلها واطراء جمالها :
ـ الم تعرفي بعد يا فلورندا الحبيبة
أن غرامي بك قد ملأ علي جوانحي
وانني لا أطلب منك الا قربا يشفي الغليل
وحينئذ سأكون عبدا لك مؤتمرا بأمرك ؟
ولتذكري أن ما يطلبه الملك
فانه ينبغي أن يتحقق طواعية وكراهية .
ولكن الفتاة تتمنع وتتأبى
وتتضاحك آخذة الامر مأخذ المزاح :
ـ أظنك تريد السخرية مني يا مولاي
والا فتراك متنزلا الى مثلي ؟
أنشدك الله الا ماعزفت عن هذا الحديث
فهو لا يقع مني موقع الرضا
ويقسم الملك انه ماخاطبها
الا وهو جاد يعني ما يقول
ولكنها تظل غير مصدقة ولا مقتنعة

---

(٢) فجر الاندلس ص ٩٩

وتنصرف معتذرة للملك
وهى مازالت تعتقد انه مازح
ومضى الملك ليستلقى على فراشه فى ساعة القيلولة
واقبل رسول الى فلورندا يستدعيها للمثول بين يديه
فأتت مسرعة وهى لم تصلح بعد من شأنها
ومضت اليه فى غرفته ..

— ٣ —

الشعر المشعث قد غمرته
قطرات العرق والدموع
والوجه الناصع البياض قد صبغته
حمرة الالم والخجل والخوف
وذراعاها يحاولان الفكاك
من ذراعى ملك مجنون مسعور
— امرأة وحيدة ضعيفة
غاب عنها أبوها وأنصارها !
وهى تقول للدريق
بين الاستعطاف والصياح
— كأنما الاستعطاف والصياح
يجديان شيئا فى مثل هذه الحال — :
— أيها الملك العظيم القادر
ياشمس اسبانيا المتألقة
نشدتك الله ، لاتدعن ضياء غرتك الساطعة
تحجبها غمامة هذه الشهوة العابرة !
واتق الله فى ضعفى
فقد تتحطم دونه قوتك وجبروتك
ولتعلم أن حصن جسدى
وان لم يستطع الصمود أمام قوتك
فان لى فى السماء أبا يرعانى
أما أبى فهو هناك لا يألو جهدا فى خدمتك
وقد غمرته بمننك وآلائك
منذ أن اخضر عذاره
أتراك الآن ملحقا به العار
بما أن اشتعل رأسه شيبا ؟!
— نشدتك الله لاتلطخ شرفك
بما تريقه من دماء شرفى
وانظر كم جنى مثل هذا الدم
على ملوك قبلك ، فانتهى بهم الى سوء المصير »
ان أبى هناك يبذل دمه دون ملكك
ويخوض المعارك من أجل رفع اسمك
اتراك الآن غادرا به منتهكا لحرمته
ملوثا لاسمه وشرفه ؟
واذكر ايها الملك اذا الحقت به هذه الاهانة
فقد يستطيع أن ينتقم لعرضه فى عاجل أو آجل
وأنت تعلم أن الفرسان والنبلاء
يعرفون كيف يثأرون ممن يعتدى على حرماتهم .

* *

وماكان كان للدريق ليستمع الى استعطاف الفتاة
فقد كان صوت الشهوة وحده هو الذى يتردد فى أذنيه
فما زال حتى أرغمها على الاستسلام له
ونال منها ماقدر الغرام الاهوج أن ينال .
وأما الفتاة فقد كتبت الى أبيها بالامر
وسطرت له رسالة تمج الويل والعار
مختومة بدموع اللوعة والالم
ووجهت بها الى سبتة على عجل ..

— ٤ —

فى سبتة كان يقيم الكونت يليان ..
فى سبتة ذات الصيت الطائر والمكانة الرفيعة
وهذا هو يليان يتدبر أمره ويهم بارسال سفارته
الى حيث معسكر المسلمين على مقربة منه
ويتكفل بكتابة الرسالة عربى عجوز كان يقيم لديه
ثم ينفذها يليان الى قائد المسلمين
ولكنه لا يكاد يوجهها اليهم
حتى يأمر بقتل ذلك العربى الكهل الذى كتبها له ..
بؤسا لها من سفارة .. حاملة فى طياتها الحقد والمرارة..
ملهبة اسبانيا كلها بشواظ من الالم !
ووصلت الرسالة الى القائد العربى
وفيها يعده يليان ويقسم له
بأنه اذا تلقى منه ما يرجو من معونة
فانه سيعطيه ملك اسبانيا خالصا له .
ويل عليك يااسبانيا .. ياوطنى الحبيب
.. اسبانيا ذات الشهرة السائرة فى الآفاق
الارض الخصبة الطيبة
اجمل بقاع الدنيا جميعا حيث الذهب النقى الخالص
ومعدن الفضة الرائقة
.. حيث تموج الارض بالظباء والوعول
وبالخيل المسومة المطهمة
... حيث رقيق النسيج من الحرير والكتان
ومناهل زيت الزيتون المتألق الرقراق
.. حيث الجنان حافلة بأطيب الثمرات
والزعفران يجللها باطاره المذهب
... حيث تقوم القلاع الشامخة والصروح الممردة
وحماة الانجاد والفرسان ممن ضربت بطولتهم الامثال .
ويل عليك يااسبانيا فقد شاء لك المصير
أن تصبحى طعمة لنار تتلظى فى قلب خائن مشئوم ! ..

— ٥ —

الرياح الهوج تصب على الارض سياطها العاصفة
والقمر قد اكتملت دارته الهائلة
حتى حيتان البحر لها أنين وضجيج
مما تقاسيه من اصطخاب الامواج .

وإلى جوار فلورندا كان لذريق مستلقيا
في خيمة منسوجة من رفيع الوبر
مرقومة بالذهب والحرير
مشدودة بثلثمائة خيط من الفضة .
ومن حولهما مائة جارية
لبسن من الثياب أعجب ما نظرت عين
خمسون منهن يضربن على أوتار أعوادهن
وخمسون يرتلن اغنية بديعة اللحن
في صوت عذب يهز القلوب .
ونهضت جارية يقال لها « قدر »
فانشدت وهي تنظر الى لذريق مستغرقا في نومه :
ـ لشد ما أطلت النوم أيها الملك ...
وقد آن لك اليوم أن تستفيق
وترى ما سيجره عليك المصير المشئوم
وأنت في آخريات أيامك .
سترى رجالك وأنصارك قتلى مصرعين
وستنظر الى معركتك الاخيرة وقد حلت بك الهزيمة
سترى مدنك وقراك
وقد حل بها الدمار في يوم واحد
ثم استبدلت بك مولى سواك .
ولو أنك سألتني عمن أحل بك ذلك
فاني سأجيبك عن ثقة ويقين :
« انما هو الامير يليان
من أجل عشقك الآثم لابنته
لقد انتهكت شرف فتاته
ولم يكن له في الدنيا سواها
والناس يتحدثون بانه قد أقسم بأغلظ الايمان
على أن حياتك وملكك سيكونان ثمن ما ارتكبت »
ولم تكد الجارية تبلغ من نشيدها هذا الموضع
حتى هب لذريق وقد جثم على صدره كابوس من الالم
فالتفت اليها ووجهه محتقن بالاسى
وأجابها يقول :
ـ لا بأس عليك يا « قدر »
لقد ابلغت الرسالة فأحسنت البلاغ !
وبينما هما في هذا الحديث
اذا برسول يدخل في عجلة على لذريق
فيحمل اليه نبأ يليان وحلفائه من العرب
واقتحامهم لارضه وغزوهم لملكه .
ويأمر لذريق بأن يقرب اليه جواده
ويمضى مسرعا للقاء الغزاة
ولكن الاعداء كانوا من الكثرة
بحيث لم تغنه بسالة ولا مضاء ..

ـ ٦ ـ

جيوش الملك لذريق قد مزقت كل ممزق
وفلولها تمضى هاربة في كل وجه
ولا تأتى المعركة الثامنة
حتى يكون الاعداء قد أوقعوا به الهزيمة الاخيرة .
وترك لذريق معسكره
وخرج من سرادقه الملكى ..
ومضى المنكود يضرب في البلاد
وحيدا بلا رفيق .
حتى جواده لم يعد يقو على الحركة
لفرط ما أصابه من التعب والارهاق
وترك لذريق قياده على غاربه
يتوجه به الى حيث يريد
كان الملك من التحطيم والاعياء
بحيث لم يعد له وعى يفكر ولا نفس يتردد
كان مشفيا على الهلاك من فرط الجوع والعطش
وكان الناظر اليه لا يرى فيه الا كتلة من القدر :
الدم يصبغ جسده وثيابه
فهو يبدو كأنه جمرة تتوقد
وأسلحته التي كانت محلاة بفاخر الجوهر
قد اعوجت وتكسرت .
وسيفه قد بدا وكأنه منشار
من فرط ما لقى من قراع الخصوم
والبيضة قد غاصت جوانبها على رأسه
من كثرة ما أصابها من صدمات السيوف
كان وجهه متورما
مما حل به من اعياء ورهق .
وتسنم الملك ربوة شاهقة
كانت أعلى ما تراءى له في ذلك الافق
ومن هناك اطلع على رجاله
وهم يسلكون الى الفرار كل مسلك .
كان ينظر الى راياته
وأعلامه وبنوده
وقد غطت بسيط الارض
والاقدام تطأها في قسوة
وكان يحد النظر الى قواده
فلا يجد منهم أحدا
وينظر الى ميدان القتال
وقد اصطبغ بما كان يجرى فيه من أنهار الدماء .
كان الشقى يتطلع الى كل ذلك
والالم يعصر أحشاءه
فانطلقت دموعه متحدرة من عينيه
ومضى يقول :

— بالامس كنت ملكا على أسبانيا
واليوم لا أملك منها قرية واحدة
بالامس كانت يدى تملك قياد بلاد لا يحصيها العد
ويدى الآن من كل ذلك صفر خلاء
بالامس كان الناس يحيطون بى
ويهرعون الى خدمتى والتصرف بين يدى
والآن لم يعد هناك من حجر قلعة
يمكن لى أن أقول انه فى حوزتى
... الا تبا لها من ساعة منكرة
وتبا له من يوم مشئوم
ذلك اليوم الذى فيه ولدت
وورثت فيه هذا الملك الضخم العريض
فقد قدر على أن أفقد كل ذلك
فى لحظة واحدة من يوم أسود منكود
.. فيا ملك الموت ، نشدتك الا ماقدمت
وحملت هذه الروح الخاطئة
منتزعا اياها من ذلك الجسد المسكين
ولو فعلت لكنت تستحق عليها كل حمد ! ..

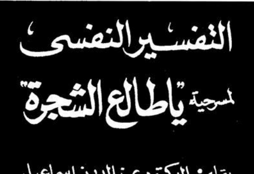
— ٧ —

وبعد أن فقد لذريق
كل ما بقى له من ملك اسبانيا
مضى يستبد به اليأس
وكأنه يريد أن يفر من سوء طالعه .
وحيدا مضى لذريق
وحيدا مستوحشا من كل صاحب
وهو يتمنى أن يحل به الموت
وكان الموت يتبع خطاه عن كثب .
واعترضت سبيل الملك الطريد
جبال شاهقة كانت أعلى ما رأى
وهناك فى أحد الشعاب اذ به يلتقى براع
كان يسوق غنيمات له
فتوجه الملك اليه وقال :
— أخبرنى أيها الرجل الطيب
عما أريد مساءلتك عنه :
الا تعرف قريبا من هنا
ديرا أو رجلا من صالحى الرهبان ؟
فأجابه الراعى بأنه ليس فى ذلك المكان
شىء مما ينشد
فليس فى هذه الصحراء القاحلة
الا دير واحد بعيد
يقيم فيه راهب ورع زاهد .
وفرح الملك بهذا النبأ
وعزم على أن ينهى ما بقى من أيامه هناك
ثم طلب الى الراعى أن يجود عليه
بشىء يمسك عليه رمقه
اذ كان جسده المتهالك
لا يكاد يستقر على قدميه .
وأخرج الراعى جعبة بالية
فيها كسر من الخبز
وأعطاه منها لقيمات
وقطعة من اللحم القديد
وكان الخبز يابسا أسود
ولكن الملك لم ير بدا من التبلغ به على مضض
وقد ترقرقت فى عينيه الدموع
دون أن يتمكن من كتمان به
اذ ذكر فى هذه اللحظة
ما كان يتمتع به فى سابق العهد من فاخر الطعام .
واستراح لذريق قليلا من عناء السفر
ثم عزم على مواصلة رحلته الى الدير

وبقى الراعى معه قليلا
يرشده الى حيث لا يضل الطريق
وجزاه الملك على ذلك بسلسلة من الذهب
وبخاتم من خواتم الملك .
حليتين كانتا من فاخر الجوهر
وكانت لهما من نفس الملك مكانة عزيزة .
ومضى الملك فى طريقه
وكانت الشمس موشكة على المغيب
وأخيرا بدت له معالم الدير
على ذروة جبل شاهق
وعلى بابه التقى بالراهب :
عجوز له من العمر أكثر من مائة من السنين .
— أنا لذريق البائس الشقى
الذى كان الناس يدعونه ملكا
والذى ضلت روحه سواء الطريق
من أجل غرام آثم ...
أنا الذى جرت خطاياه السود
على وطنه كل بلاء وخراب
وها أنا ذا أرجوك أيها الرجل الصالح
بحق الله .. بحق الله وبحق مريم المقدسة
أن تسمع اعترافى
اذ لم يبق لى من حياتى الا القليل ! ..
وذعر الراهب ثم قال له
— والدموع تضطرب فى عينيه — :
— أما الاعتراف فلك أن تعترف
ولكنى لا أملك لك الغفران .
وفيما هما فى هذا الحديث
اذا بصوت يدوى من السماء :
« — أغفر له .. أيها الراهب
اغفر له بحق نعمة الحياة
ومره أن يطهر روحه
فى أغوار قبر سحيق ! »
وأطاع الملك أمر الراهب
الذى أوحت له به السماء
فمضى بنفسه الى داخل المقبرة
التى كانت مصاقبة للدير .
وكانت تقبع فى داخل القبر حية
يكفى النظر اليها لاثارة الذعر والهلع
وهى منطوية على نفسها ثلاث طيات
وقد بدت متلمظة برءوسها السبع !..
— ادع الله لى أيها الرجل الصالح ..
أدع الله أن يختم حياتى بالمغفرة !
وتحامل الراهب على نفسه
وغطى فتحة القبر بصفيحة من رخام
وظل الى جواره بقية يومه
لايكف عن الصلاة والدعاء من أجله .
— كيف أنت أيها المذنب التائب
كيف أنت مع ضجيعك الرهيب ؟
— هاهى ذى تأكلنى !.. هاهى ذى تأكلنى !..
هاهى ذى تلتقم منى مواضع الخطيئة
لقد مضت قدما الى قلبى
موضع اثمى ونبع شقائى وشؤمى !

* *

أجراس السماء تدق
مجلجلة بصوت البشرى والفرح
وأجراس الدير تجاوبها
بغير أن تحركها يد انسان
فقد مضت روح المذنب التائب ..
مضت قدما الى معارج السماء ! ..



التفسير النفسي لمسرحية "يا طالع الشجرة"

بقلم : الدكتور عز الدين اسماعيل



« .. كل ما فى الامر أن خطبة الاب بانلو قد قربت الى قلوب أناس تلك الفكرة التى كانت ما تزال غامضة ، وهى أنهم مقضى عليهم بسجن لا يمكن تصور مداه من أجل جريمة غير معروفة .. »

البير كامى « الطاعون »

« لقد بدا لى العالم تحت قدمى خاليا من كل معنى ، كما بدا لى الشىء الحقيقى غير حقيقى . وقد أردت أن أعبر عن هذا الشعور باللا حقيقة والبحث عن حقيقة واقعة جوهرية منسية لم يسبق تسميتها ، وهى الحقيقة التى لا أومن بوجود شىء خارج نطاقها .. »

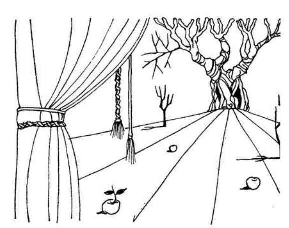
يوجين أونسكو فى مقدمة مسرحيته « الكراسى »

ان موقف الانسان من الكون بكل ظواهره الطبيعية ، الهائل منها والصغير ، هو الموقف الذى يحكى لنا فى أشكاله التاريخية المختلفة قصة المغامرة والمعاناة التى عاشها الانسان منذ عصر ما قبل التاريخ حتى اليوم . فالانسان كان وما يزال سجين هذا الكون ، وكل محاولاته للفرار منه تعيده اليه ، فلقد فرض عليه أن يعيش الحياة كما هى ماثلة فى هذا الاطار الكونى .

وهذا الاحساس بموقف الانسان من الكون ليس وليد عصرنا الحاضر ، فكل الأدب القديم وكل الفن حتى عند أكثر الشعوب بدائية انما يمكن الرجوع به الى هذا الاحساس ، كل ما فى الامر أن هذا الاحساس ـ لامر ما ـ أكثر حدة فى عصرنا منه فى أى عصر مضى ، والفنان المعاصر أكثر وعيا به من أى فنان قديم . فالكون امامنا عالم يسوده النظام والترتيب ، والمعلول فيه يرتبط بالعلة والمسبب بالسبب على نحو مطرد. وربما كان هذا النظام سببا كافيا لأن يفرض الكون وجوده على العقل البشرى فوضا ، وان يستحوذ منه على مر الزمن على جزء كبير يطبعه بطابعه ويفرض عليه نظامه حتى ليخيل للانسان بحكم العادات العقلية التى تأصلت فيه على مر الحقب أنه هو نفسه صاحب هذا النظام ومبدعه . ومن ثم صار من غير المنتظم فى العقل أن يسبق المستقبل الحاضر أو أن يتأخر الماضى عن المستقبل ، كما صار من غير الطبيعى أن يرتفع الشىء ـ حين يترك فى الهواء ـ بدلا من أن يقع . وعلى هذا النحو تحدد الكيان الموضوعى للاشياء فى نظر الانسان ، كما تحدد منطق هذا الكيان . وفى ضوء هذا التصور أخذ الانسان يحصل المعرفة ، معرفته بالأشياء ، بالطبيعة ، بالعالم ، بالكون ، حتى معرفته بنفسه . انه يعيش هذه الحياة وعليه أن يتفهمها ، أو على الأقل أن « يعرفها » ولما كانت الطبيعة أو الحياة بعامة متعددة الجوانب فقد وزع نشاطه العقلى والروحى بين هذه الجوانب وما زال حتى اليوم يسعى لاستقصاء كل تفصيلات الصورة . ولعل ما عرفه حتى الان من أجزاء هذه الصورة أن يكون كافيا فمعرفة الانسان بالكون من حوله تعد الان متقدمة نسبيا وان لم تبلغ منتهاها .

غير أن الملاحظ أن الشعوب فى مراحل حياتها الأولية كانت فى حاجة دائما الى التعامل بالرموز حلا لكل اشكال يعرض للانسان فى فهم ظاهرة كونية ، ولعبت الخرافة ـ من ثم ـ دورا كبيرا فى التفسير الذى ارتضاه الانسان فى أطوار حياته الأولى لكل غامض أو مبهم . لكن عصر الخرافة كان مجرد مرحلة فى سبيل تحصيل المعرفة ما تلبث أن تتوارى خلف التفسير العلمى الذى استطاع الانسان ذات يوم أن يصل اليه . واليوم لا يقبل العقل العلمى المتقدم ذلك التفسير الخرافى ويعده مرحلة متخلفة . ومع ذلك فنحن نلاحظ أن كثيرا من الاتجاهات الفنية فى عصرنا هذا الذى بلغت فيه المعرفة العلمية شأوا كبيرا تحاول الارتداد الى عصر الخرافة والى التفسير الأسطورى بما تقدم من نماذج فنية تجافى العقل والمنطق وحصيلة المعرفة العلمية . والفنانون يقولون ان هذا الأسلوب أصدق تعبيرا وأصح تفسيرا . غير أننا ينبغى أن نتنبه الى أن هذا الاتجاه ليس « ارتدادا » الى العصر الاسطورى ، وليس رجعة الى البدائية ، وان استخدم الفنان فيه الأسلوب الأسطورى أو البدائى فى التعبير . فالأسطورة كانت فى البداية هى الشىء أو الوسيلة التى يملكها الانسان فى سبيل تفسير هذا الكيان الخارجى « الطبيعة » بكل مظاهره وظواهره ، فقامت الأسطورة حينذاك بوصفها المقابل المقبول لهذا الكيان . والفنان اليوم حين يلجأ الى الأسلوب الأسطورى بكل خصائصه فانه يلجأ اليه لا لأنه وسيلته الوحيدة الى معرفة الكون (فالمعرفة العلمية المتقدمة تغنيه فى هذا المضمار) ولكن لأنه بدأ يحاول ارتياد عالم أكثر رحابة وأكثر غموضا وابهاما ، وأكثر امتلاء من هذا العالم الخارجى هو عالمه هو ، عالم الانسان ، أو عالم النفس الانسانية . لقد بدأ الانسان يلتفت الى نفسه ، ويتساءل عن حياته ، وعن عالمه الذى ظل مطويا عنه طوال العصور .

ولعل « كفكا » أن يكون أول كاتب حديث التفت الى هذا المعنى حين قال : « لم يتح لى فى يوم من الايام أن أعيش حياتى من داخل نفسى » . وهو يعنى ان الانسان يعيش الحياة الخارجية المفروضة ، فيختلط بالناس ويتعامل معهم ، ويخضع لكل المواضعات عن رضى واقتناع ، لكنه فى الحقيقة انسان آخر غير الذى يعيش داخل نفس « كفكا » أو داخل نفس أى انسان . والناس يرضون عن هذه الحياة الخارجية وينخرطون فيها ويقبلون كل مواضعاتها لأنها الشىء الذى عرفوه ذات يوم



وظلوا طوال العصور يتوارثون معرفتهم به . انها السجن الذى يدخلونه مختارين دون أن يشعروا بانه سجن ، ما دام كل همهم أن يعرفوا خصائص المكان الذى يجمعهم ، وأن يشغلوا أنفسهم بكل تفصيلاته الجزئية ، بارتفاع جدرانه أو انخفاضها ، بالنقوش المرسومة على هذه الجدران ، بأبوابه ونوافذه ، بأرضه وما فيها من استواء أو تقعر ، بسقفه وما فيه من تصاوير ، بنوره وظلامه ، بماضيه وحاضره ومستقبله . لكن بعض الناس ، كما يقول « كامى » ، يستطيعون ــ أو صاروا بحيث يستطيعون ــ أن يدركوا انه سجن أولا ، مهما ترامت أطرافه وعلت سماؤه ، وأن جريرتهم لدخول هذا السجن غير معروفة . وهم من أجل ذلك يحاولون ان يعرفوا ، فيتساءلوا ويسالوا . ذلك انهم وقد عادوا الى نفوسهم تبين لهم أن عالمهم النفسى شىء آخر يغاير هذه الحياة بل ربما ناقضها . وهم يريدون أن يعيشوا حياتهم الحقيقية هذه ، ومن ثم كان اصطدامهم بهذه الحياة التى يعيشونها ، وكان اصطدامهم بها ضرورة ، وكان هذا الاصطدام معبرا عن قمة المأساة .

ومن هذا الباب ــ فى ظنى ــ دخل توفيق الحكيم فى مسرحيته « يا طالع الشجرة » . وهو نفسه يحدثنا فى ص ٢٥ من مقدمته للمسرحية عن هذا المعنى حين يقول وهو فى معرض الحديث عن ضرورات المسرحية : « وموقف الانسان فى الكون موقف عجيب ، انه يريد دائما أن يتكلم وان يسأل وان يتلقى جوابا . فاذا صمت الكون عنه فالويل للكون .. انه يبدو عندئذ عبثا من العبث فى نظر هذا الانسان ، المسمى أحيانا « ألبير كامو » وأحيانا أخرى أسماء أخرى كثيرة فى مختلف البلاد واللغات .. انهم على استعداد دائما لتحطيم هذا الكون أو تحطيم أنفسهم اذا لم يجدوا عنده الجواب الصريح .. ولكن الكون لا يتحطم الا فى نظرهم..انه قائم دائما لا يقول شيئا ، وهو مع ذلك يقول كل شىء . »

وفى هذه العبارة اشارة واضحة الى الموقف الجديد الذى يقفه الانسان المعاصر ، موقف التمرد على الطبيعة وعلى الحياة وعدم الرغبة فى الاذعان لها ، والثورة على مبدأ « دع ما يحدث يحدث » تغنم راحة البال ، والطموح الى ممارسة الحياة ممارسة صميمية حقيقية . وفيها الى جانب ذلك ــ وليس هذا على هامش موضوعنا ــ اشارة غير مباشرة الى التحول الذى تحورت اليه المأساة فى العصر الحديث . فالمأساة القديمة كان تمرد البطل فيها ينتهى بهزيمته وسقوطه ، ايمانا بأن الطبيعة أقوى من الانسان مهما كان فيه من جبروت ، فكان البطل مضطرا آخر الأمر الى تحطيم نفسه . أما المأساة الجديدة فتتمثل فى أن الانسان قد صار أكثر حرصا على تحطيم الطبيعة فى سبيل أن يجد نفسه . ومن ثم كانت «ياطالع الشجرة » مأساة عصرية بأدق معنى للمأساة العصرية . فهى مأساة الانسان الذى يحطم الحياة فى سبيل أن يحقق طموحه فى ان يعيش حياته الحقيقية ، فى ان يعرف نفسه ويفهم عالمه ويخلص له ، وأن يتحرر من السجن الذى يعيش بين جدرانه بلا جريرة . انها تعبير عن رغبة الانسان الدائمة الدفينة فى الخلاص من اطار هذا السجن الى عالم آخر من القيم لا يمت الى هذا العالم بصلة ، انها التعبير اللاشعورى عن الأمل الانسانى فى عالم آخر لم يستهلك بعد ، وهو فى الوقت نفسه ينطوى على تمرد على هذا العالم المستهلك.وهى بذلك تعبر عن وجهة نظر « اونسكو » التى تتصدر هذا المقال فقد تكشف للانسان ــ بطل هذه المسرحية ــ زيف هذه الحياة الواقعة ، وكيف أن واقعها لا ينطوى على حقيقة ولايعبر عن حقيقة ، وأن فوق هذا الواقع أو وراءه حقائق أكثر صلابة ويمكن الوثوق بها لأنها أكثر حقيقية من هذا الواقع . واذا بدا لنا هذا الواقع معقولا ، أى أننا اذا استطعنا أن نفهم هذا الواقع ونعقله ، فليس ذلك لأنه حقيقى ، فليس صحيحا أن كل ما هو واقع حقيقى ، وليس ضروريا أن يكون كذلك . وبعبارة أخرى يمكن أن نقول ان الواقع والحقيقى غير متطابقين . ويساوى هذا تماما ان نقول أنه ليس صحيحا أن كل ما هو منطقى حقيقى ، وأن المنطق والحقيقة متطابقان بالضرورة . فكثيرا ما يكون اللامنطقى ، أى اللامعقول (وهو ما لا يصح فى المنطق السليم !) هو الحقيقة . واحتمال التطابق بين هذا اللامنطقى والحقيقة أقوى منه على أى حال بين المنطقى والحقيقة . فاما أن يكون هناك منطق ولا حقيقة ، أو حقيقة ولا منطق . والحقيقة أعز فى نفس الانسان من المنطق ، وان كان المنطق أقرب الى عقله .

وواضح من هذا الجدل أن هناك منطقة التقاء على كل حال بين التركيبتين : « الحقيقة اللامنطقية » و « المنطق اللاحقيقى » ، وهى المنطقة التى يكون فيها المنطقى حقيقيا أو الحقيقى منطقيا . وهذه المنطقة هى فى الحقيقة من صنعنا ، لأننا أميل الى أن نمنطق اللامنطقى ، أى أن ننقل الحقيقى من لا منطقيته الى حالة المنطق المعقول ، فنضيف بذلك المنطق الى ما ليس منطقيا .. وهذا ما صنعه الأدب والفن فى كل العصور الماضية . ذلك أن الأدب والفن ينشدان أول شىء الحقيقة ، لكنهما حين يجدان هذه الحقيقة قائمة فى عالم لامنطقى فانهما يجتهدان فى نقلها الى صورة منطقية . وهم بذلك يعطون الحقيقة صورة جديدة ، ويضعونها فى اطار خارجى جديد عليها ، واذ كان المهم أن يقتنع العقل بأن فى الأشياء منطقا . غير ان الواقع أن هذه العملية ، أعنى عملية المنطقة كانت دائما تجنى على الحقيقة ، لأنها كانت تتدخل فى صميمها

وقد ضاق الفنان الحديث بسجن المنطق هذا ، وآثر أن يباشر الحقيقة فى صورتها الأولى الطبيعية دون أن يعبث بها ، دون أن يحورها بالاضافة اليها او الحذف منها أو ترتيب اجزائها ترتيبا جديدا ، وصار منتهى وكده أن يجلوها لنا عارية بغير تزييف ، حتى وان كان التزييف على يدى المنطق . وهذا التحول الجمالى هو ما عبرت عنه المدارس الفنية الحديثة على اختلاف أساليبها

وفى منطقة الالتقاء كذلك بين تلكما التركيبتين أمكن الحديث عن نوعين من الحقيقة ، الحقيقة الواقعة والحقيقة النفسية فليعبر الواقع اذن عن حقيقة ، لكن الظاهر أن الحقيقة النفسية تجافى هذه الحقيقة الواقعة ، أو هى على الأقل لا تتفق معها فى كل حذافيرها . هذه الحقيقة النفسية هى التى لم يتح « لكفكا » أن يعيش حياته من خلالها ، وهى كذلك الحقيقة الجوهرة غير المسماة التى يسعى أونسكو للوصول اليها ولا يؤمن بحقيقة سواها . ثم جاء توفيق الحكيم ليؤكد قيام هذه الحقيقة وأهميتها بالنسبة للانسان من حيث انها تشكل دوافعه وأهدافه وان ظلت مستخفية فى عالمها الغامض اللامنطقى

ومن ثم كانت أزمة الانسان ـ كما تتمثل فى مسرحيته ـ هى النتيجة الطبيعية لعدم التوافق بين نوعين من الحياة ، ونوعين من الحقيقة ، ونوعين من المنطق (أو اللامنطق) .

وأعتقد أن هذه المقدمات تعيننا الآن على مواجهة المسرحية ذاتها . ويعلم القراء ما آثارته هذه المسرحية من نقاش وجدل فى الأوساط الأدبية ، ويعلمون كذلك أن النقاد الذين كتبوا عنها قد ذهبوا فى تفسيرها مذاهب شتى . والمؤكد أن اختلاف الناس فى تأويل معنى العمل الفنى لا يعنى مطلقا أنه فارغ من المعنى . ولست أجد من مهمتى هنا أن أناقش هذه التفسيرات ، وان كان هذا لا يمنعنى من أن ألاحظ ملاحظة عامة كانت السبب ـ فى رأيى ـ فيما وقع فيه الكثيرون من أخطاء فى التفسير . وهذه الملاحظة هى أن النقاد حرصوا منذ اللحظة الأولى على أن يعدوا المسرحية من النوع الرمزى ، وراحوا ـ بناء على ذلك ـ يؤولون كل شىء فيها على أنه رمز لشىء آخر ، بل ذهب البعض الى ربطها بمسرحية « شهرزاد » للمؤلف نفسه ، تلك المسرحية الرمزية ، ويعدون « يا طالع الشجرة » امتدادا لها فى نفس الاتجاه . ومن هنا تضاربت الآراء فى دلالات الرموز حتى احتمل الرمز (أو ما عدوه هم رمزا) المعنى ونقيضه . ولست أدرى بعد كيف يصح المعنى ونقيضه للرمز الواحد فى المسرحية وكيف يمكن مع ذلك حل كل مشكلات المسرحية ومدلولها العام فى كلا الحالين دون تعسف وفرض شىء على المسرحية ليس منها !

وارجو أن يكون من حقى هنا أن أقرر منذ البداية أن « ياطالع الشجرة » ليست من المسرح الرمزى فى شىء ، وأن علاقتها بمسرحية « شهرزاد » ليست أكثر من علاقة أى مسرحية بأى مسرحية . فقد فرغ توفيق الحكيم فى « شهرزاد » من الأسلوب الرمزى وانتقل فى « يا طالع الشجرة » الى ميدان جديد وأسلوب جديد . فى « شهرزاد » رمز الحكيم لأطوار الحياة البشرية وألوان نشاطها الحيوانى والعاطفى والعقلى بشخوص يمثلون هذه الأطوار وهذه الألوان من النشاط . وفى ضوء هذا النوع من الرمز لا يمكن أن يستقيم تفسير « معقول » لمسرحية «ياطالع الشجرة» . «ياطالع الشجرة» عالمان يرتطمان يبدو أحدهما ساكنا هادئا والآخر ثائرا عنيفا ، كالبحر الذى يبدو سطحه ساكنا لا تلمح العين فيه زبد الموجه ومن تحته الأمواج الجوفية فى هياج . فالنقلة بين « شهرزاد » و « ياطالع الشجرة » هى النقلة من الرمز العقلى الى الوجود الحيوى . وشتان ما بينهما ! .

ومهما يكن سبب التضارب فى تفسير هذه المسرحية فان الخطأ الأكبر الذى وقع فيه مفسروها يرجع الى أنهم لم يقفوا لحظة ليمعنوا النظر فى اطارها الذى خرجت فيه . كل النقاد يسلمون الآن بان الاطار لا ينفصل عن المضمون ، لكن لم يقف واحد منهم لكى يتأمل فى اطار هذه المسرحية فضلا عن أن يدرسه حتى يتبين الى أى حد يعبر هذا الاطار عن المضمون الذى انتهى بتفكيره وتأويله اليه لكنهم ـ بلا استثناء ـ شغلوا بحل الرموز وكأنها ألغاز ، وكان أبرعهم من اهتدى الى حل هذه الالغاز ولو تأمل قليلا لوجد أن طبيعة الاطار نفسه لابد أن تأتلف وما اهتدى اليه من مضمون ، ولاتخذ منه معيارا لمدى صدق تأويله . والذين يعرفون توفيق الحكيم عن قرب يدركون كيف أن مشكلة الاسلوب هى دائما همه الشاغل . ذلك ان الفنان يستكشف بالأسلوب ، ونحن لكى نفهمه لابد أن نستكشف أسلوبه .

وأحب أن أدخل الى المسرحية من هذا المدخل . ويكفينى الآن أن ألاحظ بصفة عامة أن المسرحية ليست مقسمة كما هى العادة الى فصول وانما تنقسم الى قسمين كبيرين . وهذا التقسيم الجديد لابد أن تكون له دلالة . فالمنهج القديم فى بناء المسرحية من فصول جعل لها منطقا خاصا يتطور بناؤها وفقه . اما انقسام المسرحية الى قسمين فيوحى لنا منذ البداية أن فكرة التطور البنائى أو البناء المتطور قد تحطمت . فاذا ما قرأنا المسرحية تبين لنا أن هناك أشياء أخرى غير البناء المتطور تطورا منطقيا قد تحطمت كذلك ، وهى الأبعاد الزمانية منها والمكانية . لكننا نلاحظ كذلك أن الأبعاد الزمانية والمكانية قد تحطمت فى الجزء الأول من المسرحية على نحو لم يتحقق فى الجزء الثانى . ومعنى هذا ان الجزء الأول من المسرحية يحمل دلالة تختلف عن دلالة الجزء الثانى فى الجزء الأول ، تحطيم للمنطق والمعقول ، أى تحطيم لما نسميه الحياة الواقعة . وفى الجزء الثانى ، تسترد الحياة منطقيتها . لكن لما كان القسم الثانى امتدادا للقسم الاول فقد وقعت المفارقة ووقع التصادم ، اذ كيف يكون المنطقى امتدادا لغير المنطقى .

فى القسم الأول من المسرحية لا نجد المنطق العام الذى تقاس فيه الأشياء بعضها الى بعض ، وانما نجد منطقا من نوع خاص (ولا يهم اذا نحن سميناه لا منطقا) . نجد لكل انسان منطقه الخاص ، فهو لا يقبل الأشياء بمنطقها المألوف ، وهو لا يرضى عنها ، أى لا يكترث لوجودها الا بالقياس لمنطقه . ومن ثم كان التفاهم الذى نجده بين شخوص المسرحية فى هذا الجزء غير منطقى اذا هو قيس بالشىء (الموضوع) المنطقى ، لكنه كان مع ذلك منطقيا بالنسبة لكل شخص على حدة . فالناس اذن لا يتفاهمون على حقيقة الشىء فى ذاته ، أى على وجوده المنطقى ، وانما هم يتفاهمون لأن كل فرد يقيس الشىء الى منطقه الخاص ولا يعنيه منطق الآخرين . فالتفاهم بين الناس ليس نتيجة لاتفاق منطق الشىء لدى الأفراد المختلفين بل هو نتيجة لعدم اهتمامهم الموضوعى بمنطق الشىء أو منطق الآخرين . وكل قارىء للمسرحية يستطيع أن يلاحظ كيف كان الزوج والزوجة فى القسم الأول منها متفاهمين لأنهما ببساطة كانا متباعدين ، شأن غيرهما من الناس الذين يبدون متفاهمين وانما كان تفاهمهما فى الحقيقة راجعا الى أن كلا منهما كان يهتم بمنطقه الخاص ، وهما من أجل ذلك لم يكونا يلتقيان عند الشىء نفسه ، بل كان كل منهما انما يلتقى بنفسه .

حتى اذا كان القسم الثانى وجدنا المنطق يظهر ، ووجدنا الزوج والزوجة يلتقيان عند الشىء الواحد ، وعند ذاك وقع سوء التفاهم ، أو عدم التفاهم الذى أدى الى الكارثة . ولما كان القسم الثانى من المسرحية امتدادا للقسم الأول ، أى أن الزوج والزوجة قد جاءا هذا القسم محملين بمنطقهما الخاص القديم الذى لم يدل آنذاك على تفاهم حقيقى بينهما حول الموضوع ، ولما كان المنطق هو سيد هذا القسم ، فقد كان وقوع الكارثة أمرا لا فرار منه .

هذه السمات الفنية اذن تدل على سمات معنوية . انها تكشف لنا عن التركيبة النفسية للزوج ، وهو الانسان بطل المسرحية ، وربما كان المؤلف نفسه ، وأنا وانت وآخرونكثيرون .. عن مطامح الانسان البعيدة المستقرة فى أغوار نفسه ، عن رغبته الدفينة فى التخلص من اطار المحدود الى اللامحدود ، من الوا قع الى الحقيقة ، الى الحقيقة التى هى علاقة مع الانسان وليست علاقة بين الأشياء .

والى جانب ذلك نستطيع أن نلاحظ سمة أخرى من سمات الأسلوب لها دلالتها الكبرى فى المسرحية ، بل ربما هدتنا الى فهم المسرحية من داخلها فهما أقرب ما يكون الى الصحة . هذه السمة تبرز لنا فى الحوار ، اننا بازاء مسرحية ، وفى المسرحية لابد من الحوار فالشخوص فى المسرحية لا تملك الا أن تتحدث . وسواء التقت فى أحاديثها أم لم تلتق فهى لابد أن تقول شيئا . ومفتاح الشخصية المسرحية هو حديثها . وعملية التشخيص التقليدية تقتضى أن يكون حديث الشخص محددا لكل ابعاد شخصيته ، مميزا لها عن سائر الشخصيات . هذه الأشياء المتواضع عليها فى الحوار المسرحى وغيرها لم تتمثل امامى فى حوار هذه المسرحية ، لا لأن الشخوص لا يتحدثون

بل لان لحديثهم طبيعة خاصة تلفت النظر . والذى تمثل لى من خلال هذا الحوار أننى لا أستمع فيه لشخوص مختلفين وان كان الناطقون به شخوصا مختلفين . ان الزوج والدرويش والمحقق ليسوا ثلاثة شخوص بل شخصا واحدا . انهم جميعا يمثلون انسانا واحدا يتحدث الى نفسه . ان الحوار بينهم ليس الا نوعا من «المونولوج الداخلى» . وهؤلاء الأشخاص الثلاثة ليسوا الا تجسيما للمستويات الثلاثة المعروفة فى التركيبة النفسية للانسان ، وهى مستوى الأنا والهى والأنا العليا ، أو الشعور واللاشعور والضمير . والحوار فى المسرحية دائر فى اطار نفس الزوج كلما كان الحديث بين الزوج والمحقق والدويش . فالزوج يمثل مستوى الشعور ، والدرويش يمثل مستوى اللاشعور ، والمحقق يمثل مستوى الضمير ، وكل ما يدور بينهم من حوار انما هو « مونولوج داخلى » للشخص نفسه ، أى الزوج . وسوف نرى كيف كان كل شخص من هذه الشخوص ممثلا لمستوى بعينه من المستويات النفسية للشخص ذاته ، أى الزوج .

وأحب أن أشير هنا الى أن هذه الطريقة فى تجسيم هذه المستويات النفسية للشخص الواحد فى شخوص مختلفين قد صارت شيئا مالوفا فى المسرح الحديث . على أننى ـ فى حدود قراءتى ـ لم أصادف من كتاب المسرح من حاول تجسيم هذه المستويات الثلاثة للنفس الانسانية ، وانما أذكر أن « يوجين أونيل » قد جسم الشعور واللاشعور لشخص واحد فجعل اللاشعور شخصا آخر يتحرك على المسرح ويسمع ويتحدث ويراه الجمهور ويستمع اليه دون أن يراه احد ممن هم على المسرح . أو يستمع اليه ، سوى شخص واحد هو الشخص الذى يمثل مستوى الشعور . ولا غرو فالشخصان ينتمى أحدهما الى الآخر . فاذا جاز لأونيل أن يصنع هذا يجوز لتوفيق الحكيم كذلك أن يخطو خطوة أخرى فى نفس الاتجاه فيجسم مستوى الأنا العليا أو الضمير فى هيئة شخص ثالث . ولا ضير فى أن تكون لشخوصه الثلاثة سمات خلقية مختلفة ، لأن طبيعة هذه المستويات النفسية مختلفة وان كونت فى مجموعها نفس انسان واحد . ومن ثم يمكن أن نقول ان شخوص المسرحية الحقيقيين ليسوا سوى شخصين ، الفرض الذى فرضناه .

وهكذا نجد مرة أخرى كيف أن دراسة خاصية من خاصيات الأسلوب ذاته تستطيع أن تفضى بنا الى صميم العمل الفنى ، وتنير لنا الطريق الى فهمه . ويبقى من اللازم بعد هذا أن أوضح من المسرحية ذاتها الى أى مدى يصح الفرض الذى فرضناه

فالدرويش بوصفه تجسيما للاشعور الزوج يحتم أن تكون له نفس سمات اللاشعور . وابرز سمات اللاشعور التى يحدثنا عنها علماء النفس هى فقدان الحدود الزمانية والمكانية فيه . ومن ثم فقدان المنطق والنظام . وهو بعد هذا مستودع لكل الرغبات المكبوتة التى لم يستطع الانسان ذات يوم تحقيقها . فاذا نحن نظرنا الى شخصية الدرويش فى المسرحية وجدناه يحمل هذه السمات . فتصرفه فى القطار يمثل أمامنا مفهوما مقابلا لمفهوم القطار لدى المفتش « الزوج » . وهو مفهوم تلغى فيه كل الحدود الزمانية والمكانية . فهو يركب من لا مكان ، وهو يمد يده فى الهواء فيحصل على التذاكر المطلوبة بنفس الطريقة ، وهذا القطار الواقعى بالنسبة اليه ليس الا قطارا فرعيا ، أما القطار الأصلى فليست به حاجة فيه الى تذاكر . انه القطار « الدائم » الذى لا يحتاج الانسان لركوبه الا لبطاقته الشخصية . ولما كانت الحدود الزمانية والمكانية قد تلاشت بالنسبة اليه فقد صار الزمان نقطة واحدة غاية فى الاتساع ، حتى انه ليرى فيها الحاضر والماضى والمستقبل . لكنه لا يرى من المستقبل الا ما كان ماضيا ، أى لا يرى الا ما كان ذات يوم رغبة ثم كبت . ومن ثم فقد عرف أن الزوج سيقتل زوجته . فهو يستطيع ان يتنبأ بهذا لا لأنه من أولياء الله الصالحين بل لأنه يمثل لاشعور الزوج الذى رغب ذات يوم فى قتل زوجته ثم كبت هذه الرغبة . وليست هذه الحقيقة مجرد فرض أفترضه ، وانما يؤكدها نص المسرحية ذاتها . ففى الحديث بين المحقق والزوج يتحدث الزوج عن سحليته كيف بدأت علاقته بها ثم كيف تطورت فيقول : « لست أنكر : لم يكن الامر كذلك عندما وقع نظرى عليها أول مرة .. يومذاك رأيتها قبيحة المنظر ، مرعبة .. تثير فى النفس التقزز .. هممت بقتلها ، ثم طرحت هذه الفكرة مؤقتا .. » ويستمر الحديث قليلا حتى يسأله المحقق : « وبأى شىء كنت ستنفذ القتل ؟ » فيجيبه الزوج فى تساؤل : « قتل من ؟.. زوجتى ؟ » ومن هذا يتضح أن الزوج كان قد فكر فى قتل زوجته منذ اللحظة التى وقع نظره فيها عليها لما أثاره منظرها القبيح فى نفسه من رعب وتقزز ، وانه أرجأ هذا الأمر حتى مرت الأيام والسنون فاعتاد منظرها . فاذا تنبأ الدرويش بقتل الزوج زوجته فلأنه ـ من حيث هو تجسيم لمستوى لاشعور الزوج ـ قد عرف تلك الرغبة القديمة التى وان تكن قد كبتت فيه الا أنها ـ ككل الرغبات المكبوتة ـ تعمل فى الخفاء فى همة ونشاط حتى تلوح لها أول فرصة فتنتهزها .

ويمكننا ان نتأكد من أن الدرويش فى المسرحية تجسيم للاشعور الزوج عندما نقرأ هذه القطعة الحوارية من المسرحية :

الدرويش : اذن أنا لم اشغلك عن عمل كنت ستقوم به قبيل حضورى ؟!

الزوج : لا .. على الاطلاق .

الدرويش : الحمد لله .. أستطيع اذن أن أمكث معك قليلا وأنا مستريح البال .

الزوج : ولكن ..

الدرويش : ولكن ماذا ؟

الزوج : لا .. لا .. لاشىء .. لاشىء ..

الدرويش : أرجوك .. تكلم ! كن معى صريحا !

الزوج : كنت أنوى العمل قليلا فى الحديقة ..

الدرويش : شجرة البرتقال ؟!

الزوج : نعم ..

الدرويش : وجدت لها السماد اللازم لنموها العجيب فيما أرى .

الزوج : أترى ذلك ؟ ..

الدرويش : هذا مؤكد

الزوج : كيف عرفت ؟

الدرويش : انى أعرف .. منذ زمن طويل .. ولكنك ضعيف الذاكرة .

الزوج : حقا حقا .. أنت تعرف أشياء كثيرة

فواضح من هذا الحوار أن الزوج يتحدث الى نفسه ، ولكنه يتحدث الى منطقة بذاتها من نفسه ، الى المنطقة التى ينسى الانسان ما استكن فيها ذات يوم من رغباته المكبوتة ، المنطقة التى تتجمع فيها اشياء كثيرة عرفها الانسان ذات يوم ثم نسيها

وظهور الدرويش في القسم الاول من المسرحية هو اشارة الى بداية مناوأة اللاشعور للشعور مناوأة صريحة . ومع أن هذا اللاشعور هو الذي يعرف الحقيقة فانه لا يتطوع باعلانها الا اذا دعاه الشعور . ومن ثم لم يكن الدرويش عدواً للزوج ، فلم يكن ليتطوع بالشهادة ضده ، لكنه اذا دعاه الى هذه الشهادة ، أي اذا استدعت الذات نفسها - كما يقول كيركجورد - مدفوعة بشعور الاثم على الاقرار بالجرم في سبيل التكفير عنه . وفي هذا يقول الدرويش : « اني لا اتحرك من تلقاء نفسي ولا أتطوع بالكلام الا اذا أردت أنت .. »

اما المحقق فهو تجسيم للأنا العليا أو صوت الضمير ، وهو لذلك منطقي في حديثه ، حريص - حتى ان الزوج قد فشل في أن يورطه في الحديث عن نفسه . وفي الحوار الذي دار بينهما يتضح لنا ان الزوج لم يكن من الناحية اللاشعورية راضيا عن حياته مع زوجته . فهو يرى انه لو كانت حياة المحقق مع زوجته هي كحياته هو مع زوجته لكان المحقق نفسه قتلها . وهو من أجل ذلك يطلب من المحقق - أي من الضمير - أن يعذره . وهو يعتذر اليه دون أن تكون هناك في الواقع جريمة ارتكبها ، وكان ما في لاشعوره من مجرد الرغبة المستكنة قد طفا على السطح فجأة ، وكأنه قتل زوجته حقا ، فلم يعد يناقش موضوع القتل أو عدمه مع المحقق ، بل اخذ يناقش موضع جثتها . وخلال هذه العملية يطلع الضمير « المحقق » من غير شك على ما استكن في أغوار نفس الزوج على أنه مجرد رغبة . وكان ظهوره كان بمثابة تنبيه للزوج الى خطورة ما هو مبيت في أغوار نفسه ، واشعار له بشناعة الجريمة ، وثني له عن الاقدام عليها في الواقع الخارجي . وعلى هذا الأساس عادت الزوجة بعد غيابها ثلاثة أيام والمحقق حاضر في البيت ، وكان ظهور الزوجة في حضور المحقق « الضمير » محاولة لكبت الرغبة الآثمة مرة أخرى . والعدول عن قتل الزوجة .

لكن الرغبة التي كبتت مرة أخرى لم تكن لتهدأ ، وانما ظلت تتحين الفرصة التي تنطلق فيها الى الخارج في قوة وعنف . وقد أتيحت لها هذه الفرصة حين حدث الصدام بين الزوج والزوجة في القسم الثاني من المسرحية وقتل الزوج زوجته هذه المرة قتلا حقيقيا . وقد أراد أن يستدعي المحقق مرة أخرى ليفضي اليه بجريمته . طلبه في التليفون ، وتحدث معه ، لكن جمله كانت ما تكاد تصل الى الاقرار بالحقيقة حتى يقطعها عليه المحقق . وأحيل القارىء الكريم على الصفحات من ١٨٥ الى ١٨٩ ليقرأ فيها الحوار الذي دار هذه المرة بين الزوج والمحقق . وقد يبدو له الحوار في هذه الصفحات غاية في الروعة من الناحية الفنية ، وانا اوافقه على ذلك ، غير أن هذه الروعة ترجع - في رأيي - الى ان المؤلف قد صور الموقف النفسي أدق تصوير . فالزوج ينتهي بالا يفضي الى المحقق بالجريمة لانه لا يريد أن يعرفها ، وكأنه واثق من انها وقعت ، وما دامت قد وقعت فان دور المقاومة الذي اداه في المرة الأولى حين كان القتل مجرد رغبة دفينة في نفس الزوج لم يكن له هذه المرة أي ضرورة أو أهمية .

اما الزوج والزوجة فيمثلان الانسان والكون أو الحياة . وتمثل الشجرة طموح الانسان كما تمثل السحلية الزوجة . ان الزوج انسان طموح ، يريد أن يحقق الاعاجيب وان تجاوز في ذلك حدود الممكن أو المعقول . وقد ظل طوال السنين يسالم الحياة وان لم يكن راضيا عنها حتى اعتادها على ما هي عليه من نقص وتشويه . وقد رأينا في نص سابق من المسرحية كيف أنه ربط بين زوجته والسحلية ، وكيف انه كان يتقزز من منظرها القبيح في البداية ، وكيف هم بقتلها حينذاك ثم عدل ، ثم كيف اعتادها على مر الأيام . لكن طموحه ظل يؤرقه بل يعذبه ، حتى اضطر آخر الأمر الى مواجهة الحياة مواجهة صريحة وعنيفة ، ولم يتوان عن العصف بها في سبيل تحقيق طموحه الذي تجسم في الشجرة العجيبة ، الشجرة التي تخرج على مألوف الحياة ومنطقها ، لانها لا تخضع للمنطق ولا للابعاد الزمانية .

ونلاحظ أن الزوج في الجزء الاول من المسرحية لم يكن يوجه الى الزوجة « الحياة » ، أو الكون كما سماه الحكيم في مقدمته » أي أسئلة ، وهو لذلك كان يعيش معها في انسجام لانه لم يكن في الحقيقة يعيش معها بل مع نفسه ومطامحه الشخصية ، بخاصة بعد أن ظهر الدرويش « أي حين تحركت الرغبات المكبوتة في اللاشعور » في الميدان . وفي الجزء الثاني بدأ الزوج يوجه اليها الأسئلة الكثيرة ، لكن جوابها عن هذه الأسئلة جميعا كان دائما « لا » . لقد رفض الكون أن يجيب الانسان عن أسئلته ، وكان على الانسان في هذا الموقف اما أن يحطم الكون « الزوجة » أو يحطم نفسه . ولقد اختار في هذه المرة أن يحطم الكون فهل حطمه حقا ؟ انه قتل زوجته في حماة ثورته عليها لموقفها المتصمم بكلمة « لا » اجابة عن أسئلته ، لكنه لم يقض عليها نهائيا . انها فرت ولم تنته ، وكل المعالم تدل على انها قائمة « السبوع الذي ينبىء عن ميلاد طفلة ، وقطار الزمن المستمر في سيره ، وصفيره المعهود » . ثم ان هذه المغامرة الانسانية ليست المغامرة الأخيرة ، وانما هي ستعود وتتكرر ما دامت الحياة ستعود مرة أخرى بصورتها المعهودة . ولذلك يأتي مع السبوع والقطار والصفير في نهاية المسرحية نشيد « يا طالع الشجرة » كذلك ، فيعلن عن ميلاد انسان جديد يذوب في غمار الحياة مرة أخرى ، ويتعذب بمنطقها ويسعى دائما الى التحرر من سجن منطقها الذي يجافي عالم الحقيقة الرحب في طيات نفسه ولكن دون جدوى ، انها مأساة الانسان التي لا مفر له من الوقوع فيها ، وهو فيها الجاني والمجني عليه معا ، هو المعذب والمتعذب .

ومن كل هذا التحليل يتضح لنا أن مسرحية « يا طالع الشجرة » انما تعالج موضوع أزمة الانسان الطموح في موقفه من الكون ومن الحياة . فهذا الانسان « وهو في المسرحية الزوج » هو المحور ، وحوله يدور عالمان مختلفان في اتجاهين مختلفين ، عالم يستمد صلابته ومنطقه من الخارج ، أي بحكم وجوده وبحكم انه واقع ، والآخر يستمد قوته من نفس الانسان والعالم الاول اذا قيس الى العقل بدا معقولا ، في حين يبدو العالم الثاني غير معقول . فاذا أردنا أن نعرف أيهما الحقيقي بدا لنا الاول حقيقيا بالقياس الى ذاته ، وبدا لنا الثاني حقيقيا بالنسبة للنفس البشرية . الأول يتضمن الحقيقة الواقعة والثاني يتضمن الحقيقة الانسانية . وهكذا يقف الانسان بين هذين العالمين موقفا دراميا من الطراز الاول وهو في الوقت نفسه موقف فلسفي . ذلك أن الانتصار لأي العالمين يتضمن انكارا لقيمة الآخر ، وانكار القيمة على شيء يتضمن افتقار هذا الشيء في نظر المنكر الى قيمة . والالغاء والاهمال نتيجة طبيعية للانكار . ولم يكن عبثا أن نجد اللاشعور « الدرويش في المسرحية » ينبه الانسان « الزوج » الى أنه سيقتل الحياة « الزوجة » لسبب فلسفي ، فقد رأينا أن الزوج لم يقتنع بمنطق هذه الحياة ، ولم يستكشف - رغم محاولته المثابرة - أي قيمة فيه . لقد تبين أخيرا أن هذه الحياة التي تبدو لعين العقل معقولة لا تتضمن أي حقيقة جوهرية ، وأن ما يضطرب في طوايا نفسه من عالم رحب فسيح أكثر معقولية - وان سماه العقل « لامعقولا » - من هذه الحياة المعقولة . ولا عجب بعد هذا أن يكون « اللامعقول » أكثر صدقا في التعبير عن نفس الانسان وأكثر مساسا للحقيقة الجوهرية من المعقول ذاته .

ان عالم النفس البشرية عالم رحب وخصب ، وهذا الاتجاه المعاصر من جانب الفنان الى استكشافه وعرضه كما هو ، دون « تعقيل » له - على عكس ما كان الفنان القديم يصنع - كفيل بأن يطلعنا في نفوسنا على ثروة وذخيرة حيوية لا تنتهي . وفي ضوء هذا المعنى ينبغي أن ننظر - اذا أردنا أن ننصف أنفسنا - الى ما اتجه توفيق الحكيم بعد « يا طالع الشجرة » والى ما قد يتجه فيما بعد من مسرحيات تسير في نفس الاتجاه .



فى مهرجان السدّ

للشاعر على محمد حمد

عانِقِى المجدَ .. ياعروسَ الجَنُوبِ ..... وارفَعِى السدَّ .. قمَّةً للوُثُوبِ

ارفعى السدَّ للشعوب منارًا ... ودليلاً .. على انتصار الشعوب

وانثرى فيه من ثرى «بُورْ سَعِيدٍ» ... حفنةً .. من ترابها .. المخضوب

قد فَدَيْنَاهُ .. بالضنىً .. والضحايا ... وبنيناه .. من شغاف القلوب

إيه أسوانُ ! أىُّ فجرٍ من العمران واليُمْنِ ... شعَّ فوقَ الدروب ؟

يا ابنةَ الشمس ! أىُّ وعد مع التاريخ ... ناداكِ من وراءِ الغيوب ؟

أنا ظمآنُ .. فى حماك المدوِّى ... فاملَئِى من سُلَافةِ النيلِ .. كُوبى

كيف يطغى دَوِىُّ آلاتِكِ الصُّمِّ .. على صوتِ شـاعر موهوبِ

فاتركينى فى يوم عيدِكِ أطوى صفحةَ النيلِ .. فوقَ زَوْرَقِ «نُوبى»

ألثم الصخرَ .. والتلالَ .. وأروِى قصةَ النَّخْلِ ... فى جلالِ الغروبِ

وعلى ربوة ... يُوَشْوِشُهَا النَّهْرُ ..... فَتَحْنِى جبينَها للسجودِ
حلَّقتْ بى الرُّؤَى بَعِيدًا .. بَعِيدًا .. عَبْرَ تاريخ أُمَّتِى الممـــدود
ذلك المسرحُ المبعْثَرُ ... حولى ... كبقايا البركانِ .. بعد الخمود
رفعتْ فيــه أُمتى رايةَ المجـد ... قديمًا .. . على نواصى الخلود
زَرَعُوا الفجرَ .. فى السُّفوحِ العَذَارَى .. وأعاروا الوجُودَ .. مَعْنَى الوجْود
إيه يا مصرُ ! أسرجى صهوةَ العلم .. وطِيرِى إلى الغــد المنشـــود
رَفْرِفِى يا إلهةَ الخيرِ «إيزيسُن» ... على هذه الرُّبَى والنجـــود
يا ليالى الرخــاءِ ! قد عادَ «رمسيسُ» إلى هذه الضفافِ .. فَعُودِى
إن يكن مجــده معــابدَ شمَّاءَ ... فأمجــادنا .. بناءُ السدود
عرفت مصر من سليـــل «بنِى مُرٍّ» .. مفاتيحَ كنزهـــا المفقود

* * *

فى قديم الآباد .. والأرضُ ما زالتْ ضبابًا .. والكونُ ما زال لحْدَا
شقَّ ربُّ الأرباب .. فى قلب «أفريقيـــا» مكانًا .. سوَّاه للنيل مَهْدَا
حَضَنَتْه العواصفُ الهوجُ ... وارْتَجَّتْ عليهِ الغيومُ .. بَرْقًا ورعْدًا
واستقلَّ العملاقُ .. يَكْتَسِحُ المجرَى .. ويَفْرِى الصخورَ... سحقًا وهدًّا
حلَّ فى ذلك الحِمَى .. من قديم .... فابْتَنَى أُمَّةً ... وأَسَّسَ مَجْدًا
سجدتْ مصرُ كلُّها .. تَتَرَضَّـــاهُ ... ولكنَّه طغَى واستَبَدَّا
رشَّ أكوابَه .. على قدمِ البحـــر ... وقَلْبُ الصحراءِ يَلْتَاعُ وَجْدَا
إيه يا نيلُ - أيُّها المسرفُ المتلافُ - أيَّانَ يبلغُ الطفـــلُ رُشْدَا
قد قهرنا الطغاةَ ... من كلِّ جنسٍ ... وبَنَيْنَا فى وجهك - اليومَ - سدًّا
صنع الأقدمون منك إلهًا ... وهزمْنَاك .. فاتَّخَـــذْنَاك عَبْـــدَا

واستفاق التاريخُ .. من حـــول أَســوانَ .. على زحفِ أُمَّة عملاقه
فإذا الليلُ فى حماها ... ينابيعُ من النـــور .. دَغْدَغَتْ أحـــداقَه
وكهوفُ «الشَّلَّالِ» تُخْلى مكانًا .. للقصور .. الفِضِّية .. البرَّاقه
وهديرُ الآلاتِ .. يعصفُ بالصمتِ الَّذى مدَّ – من قديم – رِوَاقَه
والنسورُ السَّمراءُ .. تحتلُّ أكتافَ الرَّوابى .. فى وَثْبَة وانطلاقه
فَجَّرُوا السدَّ .. فى جبال الجرانيت .. وشقوا فى جوفها .. أَنْفَاقَهْ
هيكلٌ .. للرخاءِ والسلمِ .. تَبْنِيهِ على النيـــلِ .. قُوةٌ خـــلَّاقَه
حشدَتْ فيه . . كلَّ ما يملكُ الإِنسانُ فى الأَرضِ .. مِنْ نُبُوغ وطَاقَه
شاركتنا أعباءَهُ من بنى «السُّوفيت» أيدٍ .. إلى العـــلا سبَّاقه
فرقت بيننا العقيـــدةُ .. لكن جمعتنــــا على الولاءِ .. الصَّدَاقه

* * *

يا رحاب التاريخ ! فى «النُّوبَةِ» الغرْقَى ... سلامًا على ثراكِ الطهور
وَدِّعِى الأُفقَ .. قبلَ أن يُغْلِقَ الطوفانُ .. جُدْرَانَ قبركِ .. البلُّورى
فغدًا تصبحين حُلْمًا .. شرودًا .. فى ضمير «البُحَيْرةِ» المسحور
فى غدٍ .. تصبحينَ أشباحَ وَهْم ... أوتهاويلَ عالم .. أسْطُورى
ليتنى كنتُ عبقريًّا ... فأُبْقِى .. من مجاليك .. صورةً للعصور
صورةً .. يستعيدُها موكبُ الأجيالِ ... ذكرى جَلالكِ المطمور
فى السراديب والمعابد .. فى الكُثْبَانِ والنخل .. فى الرُّبَى والصخور
سوفَ يبقَى – إن غِبْتِ – طيفُكِ حيًّا .. فى خَيالى .. وفى دَمِى وشُعُورى
يا ابنةَ الموتِ والخلودِ .. وَدَاعًا .. وإلى أَنْ نراكِ .. يَوْمَ النشورِ



شتاينبيك الفنّان والجائزة

بقلم : دونالد هوتون (١)
ترجمة : يحيى حقي

لما سأل الصحفيون شتاينبيك :

ــ هل ترى أنك جدير بجائزة نوبل ؟

أجاب من فوره :

ــ يقينا لا !

والظاهر أن كثيرا من الناس يوافقونه على حكمه ، فإن نبأ استحقاقه لجائزة نوبل في الآداب عن سنة ١٩٦٢ لم يكد يعلن حتى أثار موجة كبيرة من النقد جاء أغلبه من مواطنيه الأمريكان أنفسهم ، هذا مع أن مؤلفاته لقيت رواجا شديدا منذ أن واتته الشهرة في الثلاثينيات من هذا القرن ، كما طاب للسينما أن تستغل بعض قصصه ، فمن الواضح أن الامريكان يحبون شتاينبيك ، فلماذا اذن تقبلوا بغير ارتياح نواله للجائزة ؟

ليس من الصعب تفسير هذا التناقض ٠٠ لقد ظل شتاينبيك محتفظا بمكانته عند عامة القراء ولكن مؤلفاته في العشرين السنة الماضية لم تقع موقعا حسنا عند نقاد الأدب ٠ فالنقاد لا عامة القراء هم الذين أعربوا اما عن الدهشة ، واما عن خيبة الأمل حين رأوا لجنة جائزة نوبل تختار شتاينبيك من بين أدباء أمريكا متخطية روبرت فروست مثلا ٠ واننى باعتبارى أستاذا للأدب الأمريكي ومواطنا لشتاينبيك أحب أن أخص سيرته الأدبية ببحث مختصر أحاول فيه أن أعلل لماذا فقد رضاء النقاد عنه ٠

لقد لاقت قصته « عن الفيران والرجال » التى أصدرها شتاينبيك سنة ١٩٣٧ نجاحا كبيرا جلب له الشهرة بين عامة النقاد والقراء على السواء ، وحازت رضاء « نادى كتاب الشهر » فاوصى بها أعضاءه ، وشقت طريقها الى المسرح في برودواى ، كما ظهرت على شاشة السينما ، ثم أعقبها في سنة ١٩٣٧ برواية « المهر الأحمر » وفى سنة ١٩٣٨ بمجموعة من القصص القصيرة تحت عنوان « الوادى الطويل » فنال الكتابان ثناء عامة القراء ، بل كان أسخى منه ثناء النقاد أنفسهم ، وأصبح شتاينبيك في نظرهم نجما صاعدا في سماء الأدب الأمريكي تنشاط به ثم أصدر في سنة ١٩٣٨ روايته المسماة «عناقيد الغضب » فأثارت ضجة شديدة وخلافا كبيرا وهى التى واتته بالثروة والشهرة العالمية ٠

وانى لا أزال أذكر كيف احتدم النقاش حولها وكيف تباينت عواطف الناس في استجابتهم لها

وكان مما أثار الخلاف بشأنها أن شتاينبيك في معالجته الصريحة للغريزة الجنسية لم يأنف من كشفها بالنظرة الفاضحة ومن وصفها باللفظ الفاحش ٠٠ أما الذين قرأوا روايات دريزر ودوس باسوس وهمنجواى ، فلم يجدوا في لغة شتاينبيك حدثا غير مألوف ، أما عامة القراء فقد حكموا عليها بأنها مخلة بالحياء ووصفوها بأنها رواية قذرة يجدر بالعفيف المحتشم ألا يتلوث بها ــ ومع ذلك كان يخيل للمرء أن جميع الناس قد قرأوها فجادل في أمرها بعضهم بعضا ٠٠

ودار أغلب هذا الجدل حول مبلغ الصدق في وصف شتاينبيك لأسرة «جود» ألم يجنح الى المبالغة؟

(١) الاستاذ الزائر بجامعة القاهرة وعين شمس لتدريس الادب الامريكى ــ وقد كتب هذا المقال خصيصا « للمجلة »

أيحدث حقا في أمريكا هذا الذي يصفه ؟ قال أهل أوكلاهوما : لا ! وقال أهل كاليفورنيا عن تصويره لهم في جانب من قصته انه كذب في كذب، واختلاق ليس فوقه اختلاق ، أما نحن عامة مواطنيه فلا يعرف أغلبنا أسرة تشابه أسرة « جود » وبالرغم من البطالة والعوز لم يحدث لأحدنا أن جرب أو شاهد ما وصفه شتاينبيك من جوع وحرمان وعذاب .. ومع ذلك ألم يقل رئيسنا فرانكلين روزفلت ان ثلث الأمة يعانون سوء الملبس والمطعم والمسكن ؟ وكان أكثر ما نقرأه في الصحف اليومية من أنباء وتعليقات أو مانشاهده في الأفلام الاخبارية من صور معينا على تصديق هذا القول ، فاذا كان شتاينبيك لم يرض لنظرته الا أن تضيق فلا تعلق الا بمن هم في الدرك الأسفل من الحرمان فان أغلب الناس رأوه على حق في ثورته ضد هذا الحرمان ورأوا أنفسهم على حق في الاستجابة له بعيون دوامع ، وقلوب آسية ترتج بالغضب .

ونحن اليوم قد جاوزنا بمقدار ربع قرن هذا العهد الذي اقترن بشدة الأزمة المالية ، وهذا التراجع الزمني هو من الطول بحيث يتيح لنا أن نحكم على فضائل هذه الرواية حكما موضوعيا مجردا .. ولا تزال هذه الرواية الى اليوم مثار جدل وخلاف ولكن عددا كبيرا من أئمة النقد عندنا يصفونها لا بأنها من خير مؤلفات شتاينبيك فحسب ، بل بأنها أيضا أهم كتاب أمريكي صدر في هذا القرن .

وكان شتاينبيك قد سلف له في روايته المسماة « المعركة المشكوك فيها » ــ الصادرة سنة ١٩٣٦ أن أفصح عن اهتمامه بالمظالم الاجتماعية والاقتصادية ولكنه عمد في هذه الرواية السابقة الى التعبير المباشر فجاءت أشبه شيء ببحث في علم الاقتصاد وبذلك قلت قيمتها وقدرتها على التأثير بوصفها عملا أدبيا .

وكذلك نجده في أعماله المبكرة مثل « طورطيلا فلات» ــ سنة ١٩٣٥ ــ وعن الفيران والرجال ــ سنة ١٩٣٧ ــ وثيق الصلة العاطفية ببسطاء الناس وان بدا عليه في الوقت ذاته أنه لم يكن يدرى كيف يحكم عليهم الا بأنهم قوم من أهل الله على نحو ما ــ أما في رواية « عناقيد الغضب » التي رسم فيها صورة بارزة للمعدمين من الفلاحين في ولاية كاليفورنيا ، فقد امتزجت فيها نظرته المتحررة للمشاكل الاقتصادية والاجتماعية بشفقة صوفية على بسطاء الناس ، وقد أحسن صنعا حين ركز بحثه في أسرة واحدة وجعل سيرتها رمزا قويا لكل مظاهر الفقر والظلم الاجتماعي في عهد الأزمة المالية في أمريكا ولكنه رفع التجربة المحصورة داخل أسرة واحدة الى معنى انساني يتجاوب معه جميع الناس في بقاع الأرض كافة ، لقد قرأنا نحن الأمريكان سيرة أسرة « جود » فارتججنا لها رجة عنيفة وخيل الينا أنه من خلال ما عانته من فاقة ومن شدائد في هجرتها البطولية تطالعنا صورة لكل فقير ومحروم في تاريخ البشرية بأجمعه ، وقد احتفظت هذه الرواية الى اليوم بقدرتها على تحريك الشفقة على اخواننا الفقراء .. وأثارت الحنق على المظالم في كل مكان في العالم ، هذا هو احساس من يقرأها اليوم للمرة الاولى أو الثانية أو الخامسة .

وحين بلغ شتاينبيك السابعة والثلاثين من عمره وفي جعبته « المهر الأحمر » و « الوادي الطويل » و « عناقيد الغضب » كان الظن به أنه سيصبح إعلاما مرموقا في الأدب الأمريكي لا يقل عن همنجواي ، وفوكنر ، ولكن هذه الروايات المبكرة التي حسبناها عند مولدها بشيرة بمجد قادم نراها اليوم نهايات لا بدايات لسيرة شتاينبيك الأدبية .

لا جدال في أن مؤلفاته التالية لا تزال تلقى رواجا كبيرا ولكن الذي يقرأ بجد وعناية انتاجه منذ سنة ١٩٣٦ المتضمن ست عشرة رواية لا بد له أن يشعر حيال معظمها بخيبة أمل كبيرة ، خذ مثلا روايته المسماة « شرق عدن » وهي تمثل أقصى ما تطلع اليه من مجد أدبي فان ملحمتها الدائرة حول وادي سالييناس تتبع سيرة أسرتين مدى ثلاثة أجيال ، لقد أثبتت أن شتاينبيك ظل محتفظا بصلة عاطفية ببسطاء الناس وبمقدرة فائقة على السرد والوصف بل نشعر أنه يريد أن يقول شيئا هاما وهو يواجه المواقف الانسانية ولكننا اذا استثنينا بعض أجزائها التي تجلى فيها ابداع المؤلف رأينا الرواية كلها مضطربة متلجلجة غير متماسكة في منطقها .

وآخر مؤلفاته هما رواية « شتاء سخطنا » ــ سنة ١٩٦١ ــ وكتاب غير قصصي بعنوان « رحلات مع شارلي » ، وهما يندرجان بين أكثر مؤلفاته ضعفا وهوانا ، ولولا أن نيله لجائزة نوبل جاء اثر صدورهما وفي وقت لقي فيه كتابه « رحلات مع شارلي » رواجا كبيرا في أمريكا لكانت المروءة تقتضينا ألا نتحدث عنهما .

والواقع أن شتاينبيك أدار روايته حول انسان

لا نجد له مثيلا فى واقع الحياة أو منطقها ٠٠ انه شاب تخرج من جامعة هارفارد واشتغل عدة سنوات كاتبا فى محل بقالة فى مدينة صغيرة بولاية نيو انجلاند وذلك من أجل أن يستعيد ثروة أسلافه وعزهم القديم ٠٠ ان أسرته تحكم عليه بأنه ولد فاشل فاذا برغبته فى تبييض وجهه أمام هذه الأسرة تحمله على التفكير فى السطو على أحد المصارف٠ ثم يسقط فريسة سهلة فى حبائل أرمل لعوب ، وطاب شتاينبيك أن يختار لها اسما فيه دلالة مفضوحة على طبعها فهى « ماجى يونج هانت » ـ أى « ماجى صائدة الشبان » ، ونعود للبطل فنقول اننا نراه بعد ذلك ينغمس فى مغامرة مالية لا نفهم رأسها من ذنبها وينتصر فيها على غرمائه من الساسة وأصحاب المصارف ثم يرى ابنه يفوز بفضل الغش بجائزة أدبية ، ثم اذا به يرث المتجر الذى يعمل فيه ، وأخيرا نراه فى نهاية الرواية يهم بالانتحار فلا يرده عنه الا حبه لابنته وهى فتاة من عادتها أن تمشى أحيانا وهى نائمة وتصدر منها حينئذ أفعال عجيبة لها ايماء الرمز ، ومن السهل بطبيعة الحال أن نجعل كل قصة تبدو فى صورة تثير السخرية اذا لم نتناول الا حوادثها وقمنا بتلخيصها وحدها على هذا النحو ولكنى مضطر أن أقول وأنا آسف ان روايةشتاينبيك لا تزيد كثيرا فى قوة اقناعها لنا عن هذا التلخيص الذى ذكرته ، فاللفظ فيها متعسف ، والحوار مصطنع الفكاهة متعمدة قسرا ٠ ان كانت رواية شتاينبيك هى بمثابة رسالة له يريد أن يؤديها للناس فان صدقها الواضح قد ضاع بسبب الوسائل الرخيصة التى لجأ اليها لابلاغ رسالته الينا فى صورة مقنعة تحدث فينا الأثر الذى يبتغيه ٠

أما كتابه « رحلات مع شارلى » فهو من قبيل المذكرات اليومية التى ضمنها خواطره وهو يجوب الولايات المتحدة بسيارة صنعت بناء على طلبه لتصلح مسكنا له ولزميله فى السفر ـ وما هذا الزميل الا كلب من الفصيلة الفرنسية لجنس البودل اسمه شارلى ٠

وتعليقات شتاينبيك على مشاهداته خلال تجواله هى عادية جدا ولا تزيد كثيرا عما يكتبه أى سائح لاسرته فى وطنه ولعل مما سر كثيرا من عامة القراء أنهم رأوا أن كاتبا شهيرا مثل شتاينبيك لا يتفوق عليهم بابداء آراء أعمق من آرائهم عن حضارة أمريكا ٠٠ ولكننى واثق أن شتاينبيك كان يعتزم ويطمع أن يكتب شيئا أرقى من هذا المستوى ٠٠ حقا انه كتاب يلتهمه القارىء بمتعة وسهولة ولكنه برغم ذلك يثير الحزن لأنه ينبىء عن فراغ جعبة مؤلفه ـ وللكتاب عنوان اضافى هو « البحث عن أمريكا » ، وهو يدل على أن شتاينبيك يعترف أنه خرج يبحث عن شىء كان عنده ففقده ٠ هذا الشىء هو ما كان يألفه من مناظر بلاده وأهلها ـ ويقول انه كان يعتمد فى أعماله الأخيرة لا على تجاربه بل على ذكرياته ، ومن الاجرام فى رأيه أن يعتمد الكاتب على ذكرياته وحدها ٠

والسؤال الآن هو : لماذا لم يحقق شتاينبيك الآمال التى كانت معقودة عليه وقت بزوغ نجمه ولا وسيلة لنا للاجابة على هذا السؤال الا أن نلجأ للفرض فلا نجازف بأحكام قاطعة ٠٠ ونذكر الآن أن شتاينبيك حين واتته الثروة كتب الى مديرأعماله يقول انى أكاد أموت فى جلدى خوفا من الشهرة ، انها أفسدت على كل انسان أعرفه ، ولا شىء يصلح لى الا أن أعيش بين الناس فى غمرة الناس دون أن تتسلط على فتفرزنى أضواء الشهرة ، فاذاكان معنى خوفه من الشهرة هو خوفه من أن تحمله على أن يكتب لا لغرض الا استبقاء لهذه الشهرة فانه كان على غير حق فى مخاوفه هذه ، فلم يتهمه ناقد بأنه كان يتعمد وهو يكتب استرضاء الناس أو الظفر بعقد سخى مع هوليود ٠٠ لم يقصد شتاينبيك فى اعتقادى الا أن يكتب أعمالا جادة على مستوى أدبى رفيع فاذا كان قد هبط عن هذا المستوى فهو هبوط فنى لا أخلاقى ٠

ولعل شتاينبيك لم يخف من الشهرة الجالبة للثروة الا لأنها قد تفصله عن المواطن التى يألفها فى بلده وعن أهلها الذين يحبهم كل الحب وهم الذين وصفهم بصدق واقناع فى أعماله الأولى واعله شعر منذ أول اقبال الشهرة عليه أن قدرته على رسم الانسان البسيط فى صورة مثالية وعلى الافتتان بالجانب الحيوانى فى هذا الانسان وعلى تمجيده للحياة فىجميع مظاهرها لن تمده بعونها فى القادم من أعماله ٠٠ وقد أثبتت التجربة بطبيعة الحال صدق هذا الشعور ٠

ففى كتابه « بحر كورتيز » سنة ١٩٤١ وهو كتاب غير قصصى يفصح شتاينبيك كل الافصاح عن

أرائه فى الحياة فيبلغ فى وصـــفها حد الوصف البيولوجى ، وقد قال عن هذا الكتاب وقت صدوره « انه تحديد دقيق للمحور الذى ستدور عليه مؤلفاتى القـادمة » ولكن حدث شئ لم يكن فى الحسبان ، فقد دخلت أمريكا الحرب فى السنة التالية لصدور هذا الكتاب فعدل شتاينبيك عن آرائه التى تعترف بحقوق الجانب الغريزى فى الانســان • لذلك أدار روايته التالية « أفول القمر » ســنة ١٩٤١ حــول احتلال الألمان للنرويج ، ولم يكن لشـــتاينبيك من قبل عهد بمعالجة مثل هذا الموضوع لذلك تعد هذه الرواية من أسوأ أعماله ، ففيها خروج عما ألفــه من حياد أخلاقى نجده منطويا فى نزعته الى صـــبغ الجانب البدائى فى الانسان بلون رومانسى ، وقد قام شتاينبيك بتقديم خلاصة لهذه النزعة فى كتابه « بحر كورتيز » والواقع أن شتاينبيك لم يستطع قط العـــودة الى آرائه السابقة ، فهو ليس واثقـا وثوقه فى الماضى بأن الرجل البسيط الأمى الخاضع للغريزة الحيوانية لابد أن يكون أفضل من الرجـل المتعلم الخاضع لمنطق العقل ، والذى له ذوق مترف قد شبع من العسير ارضاؤه • لاشك أن شتاينبيك قد انتبه لما تضمنته أعماله السابقة من عداء خطير للعقل وأحكامه ، ولعله أدرك ان الرجال الذين نحتاج اليهم فى عالمنا اليوم هم من طينة غير طينة أبطاله السابقين مثل أسرة « جود » •

نحن نحتاج اليوم الى رجال يعلون من قدر الحكمة العقلية على قدر الغريزة ويعملون على ترقيق شعورهم وتهذيبه حتى تكاد تنفصم كل صلة لهـــم بالرجل البــدائى فى صورته الرومانسية عند شتاينبيك ونجد شتاينبيك فى كتابه « رحلات مع شــارلى » يعود الى مدينة مونتريه التى شهدته فتى صغيرا فقيرا يشتغل بصيد الأسماك • فيقابل ساقى الحانة التى كانت أثيرة عنده ، فكان لقـاء فيه فرح وذرف دموع بين رجل لم تفسد بساطته القديمة ورجـــل تجلل رأسه هالة جديدة من الشهرة ، ويقـــول شتاينبيك لصديقه بنغمة حزينة :

ــ اننى أعيش الآن فى نيويورك

فيرد عليه ساقى الحانة قائلا :

ــ اننى لا أحب نيويورك

فيجيبه شتاينبيك وكأنه يدافع عن نفسه :

ــ ولكنك لا تعرفها ولم تذهب اليهـــا ولو مرة واحدة ••

لقد اقتدى شتاينبيك فى عودته الى غرب أمريكا بكتاب عديدين مثل هويلز ومارك توين وكاتـــر واندرسون وفيتز جيرالد ، ان هذه الرحلة قد تركت أثرا عميقا فى تفكير شتاينبيك ، فقد اكتشف أن فى « شرق عدن » حضارة لعلها توفر للرجـــل الذى يعيش فى ظلالها من المكاسب المعوضة ومن الاشادة بالمثل الجميلة للانسانية ما لا يقل عمـــا يجده من يعيش فى أحضان الطبيعة التى لم تفسد طهارتها ، وعلى كل حال فعسير على من تحضر أن يسترجع من جديد نفسه الأولى التى لم تتعقد ، ونحن نجد ساقى الحانة فى « رحلات مع شارلى » يحار ويجد شيئا من المشقة فى فهم شتاينبيك ويسأله :

ــ ما الذى تبدل ؟

فيجيبه :

ــ عرفت الدنيا ذات يوم رجلا شهيرا اســـمه توماس ولف ، ألف كتـــابا عنوانه « لن تســـتطيع العودة لبيتك من جديد » •• وهذا القـــول هو عين الحق والصواب ••

ولعل شتاينبيك الرجل قد أفاد من هذا التفلسف الجديد الذى حمله على الميل الى التعقيد الفكرى فى قصصه وهو تعقيد لا يقدر عليه ولا يحسنه ، فليس من السهل على المؤلف أن يجد وسط عمره موضوعا جديدا لم يألفه من قبل فيحسن تناوله ومعالجته ، وشتاينبيك لا يزال فى أغلب الظن يبحث عن هـــذا الموضوع الجديد •

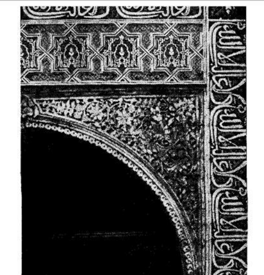
لا تتعلق بشتاينبيك فى سنة ١٩٦٣ آمال كبيرة ، وهو يدرك ولا ريب انه عاجز عن الارتقاء الى مرتبة الخلود فى الأدب ، ولا ريب أن هذا الشعور قد عكر عليه فرحته بانتصاره فى استكهولم •

ولعلى قسوت على شتاينبيك بصفته فنـــانا وقد دفعنى الى ذلك تلـــك الأمانة المنوطة بمن يتكفـــل بتدريس الأدب الأمريكى ، أما اذا خلعت ثوب الناقد فلا مفر لى من الاعتراف بأننى أعجب به أشد الاعجاب •• فقـــد برهن على انه كاتب التزم فى أدبه غـــاية الأمانة وبذل له أقصى الجهد ، لم يرتكب اثما يخجل منه ، بل من حقه أن يفخر بأعمال كثيرة •

ان اتقان الكتابة مهمة شاقة ولا ريب ، وأين من هذا الذى يستطيع أن يحدد ما يجب على الكاتب عمله من أجل أن يفـــوز بجائزة نوبل ؟ ولا يســـعنى وشتاينبيك يفوز بهذه الجائزة الا أن أزجى له أصدق التهانى •

حديث الفردوس الموعود-٦

ولا غالب



ولا غالب الا الله ، شعار بنى الأحمر ، تقرؤها ـ بكل صورة ممكنـــة ـ فى كل مكـــان من قصـــور الحمــــراء

اذا كان محمد بن نصر بن الأحمـــر مؤسس الدولة النصرية هو الذى بدأ بانشاء الحمراء ابتداء من سنة ١٢٣٨ ، فان معظم مبانيها القائمة الى اليوم ومعظم السحر الفنى الذى يتجلى فيها يرجـــع الفضل فيه الى السلطان ابى الحجاج يوسف بن ابى الوليد اسماعيل بن فرج (٧٣٣ ـ ٧٥٥ / ١٣٣٣ ـ ١٣٥٤) سابع السلاطين من بنى نصر . لقد كان ملكا فنانا شاعرا ، اضفى من شعره وفنه على مبانيه ومبانى أسلافه ، فكان ما ترى من البهاء ..

وأبو الحجاج يوسف هذا هو الذى بنى باب الشريعة الذى نقف أمامه ..

بوابة عربية هائلة ارتفاعها خمسة عشر مترا ، كانت الباب الرئيسى الذى يدخل منه رجال الدولة واهل الحاجات من الناس . الشريعة هنا معناهـــا الشارع لا الشرع . لا محل لترجمته بمعنى « باب العدالة » أو باب العدل (بويرتادى لاخوستيثيا) لأن هذا الباب لم يكن يؤدى مباشرة الى الجامـــع (وهو مجلس القضاء أو المحكمة) وانما هو يؤدى الى وسط مبانى الحمراء ، الى الميدان الواقع بين القسم العسكرى من مبانيها (الأبراج والمحارس) والقسم المدنى (المساكن والحدائق وادارات الدولة وما الى ذلك) .

من ممر جانبى نصل الى بوابة أخرى تسمى اليوم باب النبيذ . اسم حديث طبعا ، من غيـــر المعقول ان يطلق المسلمون هذا الاسم على باب من أبواب مدينتهم ..

كثير جدا من الأســـماء التى تطلق اليوم على أجزاء من الحمراء أسماء حديثة . بعضها أيضـــا عامى ابتكره ناس أو أدلاء لا يعرفون عن الحمــــراء شيئا ، وذلك أمر كثير الحدوث فيما يتصل بالآثار : يضع لها العوام أسماء تتفق مع تصورهم ، ثـــم تصبح هذه الأسماء أعلاما تسجل فى الكتب ، كما نقول نحن : « تمثال شيخ البلد » ، أو « مصطبة فرعون » ، أو « أبو الهول » ، وما الى ذلك ..

نصل الى ميدان فسيح يسمى ميدان الجب (الألخيبى) ، أى ميدان صهريج الماء . الصهريج لا زال باقيا ، نجده فى نهاية الميدان تحت الأرض . حولوه الى « بوفيه » للماء ، هو الوحيد من نوعه فى العالم . لو شئت أضافوا اليه شيئا من الســـكر وقليلا من شراب الينسون .

على يميننا نجد مبنى حديثا ، ذلك هو قصر شارل الخامس . اراد بعض حاشيته ان يتقـــرب اليه فزعم انه سيبنى له قصرا أجمل من قصـــور العرب . هدموا جانبا عظيما من قصور الحمــــراء واقاموا بناءهم . دخله الملك والقى نظرة ثم خرج ، ولم يعد .. كان على حق . التحفة التى انشأوها لم تكن الا ميدان مصارعة ثيران . وقف البناء عنـــد الدور الأرضى . الآن يستعملون جزءا منـــه ادارة للحمراء ، من هنا تأخذ تذكرتك لزيارة القصور .

إلا الله ...

بقلم : الدكتور حسين مؤنس

على يسارك تجد القصبة : مجمـــوعة من الحصون والأبراج تشرف على حافة الجبل ، كل قطعة منها آية من آيات الهندسة العسكرية .

هذا هو القسم الحربى من مبانى الحمراء . فالحـــمراء لم تكن قصورا فحسب ، وانمـــا كانت قصورا وحصونا ودواوين. وهى لهذا تنقسم بوضوح الى ثلاثة اقسام :

القسم الأول هو الذى تراه على يسارك اذا دخلت ، انه يسمى القصبة . القصبة فى نظـــام تخطيط المدن الاسلامية جزء من البلد ، يختارونه دائما على مرتفع وينشئون فيه حصنا داخل أسوار البلد . فى هذا الحصن يقيم الجند والقادة ويخزن السلاح والذخيرة وزاد احتياطى من الحبوب وعلف الخيل . اذا اقتحم عدو أسوار البلد لجأ أهـــله الى القصبة ـ أى الحصن ـ واستمر الجنـــد فى الدفاع . لا تجد فى المغـــرب والأندلس بلدا دون قصبة .

والقسم الثانى من الحمراء خاص بالمبـــانى العامة : مجالس المشاورات ، وقاعات جلـــوس السلطان ، واستقبال الضيوف ، والجامع ، ومـــا الى ذلك .

والقسم الثالث متصل بهذا ، وهو القســـم الخاص : دور السلطان واهله وخدمه ..

بين القصبة والمبانى العامة والخاصة يفصل ميدان الجب .

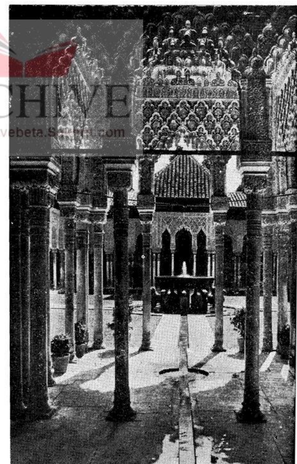
وبين المنشآت العامة ودور السلطان يفصل بهو قمارش .

ولا تقتصر الأبراج والتحصينات فى الحمـــراء على القصبة ، لأن الحمراء فى مجموعها كانت حصنا، ومن ثم فان الأبراج تقوم على كل قسم فيه . بعد ان تفرغ من زيارة الباقى من قصور الحمراء ستجد مجموعة أخرى من الأبراج .

والباقى من قصور الحمراء يطلق عليه اليوم فى جملته « القصر العربى » ، ونحن ندخل اليه من ممر صغير الى جانب قصر شارل الخامس . ممر أشبه بالمنزل يؤدى بك بعد دهليز قصير الى أول ما تلقاه اليوم من قاعات الحمراء ، قاعة المشور .

* * *

بهو السباع



لم يكن أهل غرناطة يدخلون من هنا ، لأن القاعة المعروفة الآن بالمشور كانت وسط سلسلة طويلة من القاعات والأبهاء . كانوا يدخلون من باب فى آخر ميدان الجب ، فاذا دخلوا منه أفضوا الى بهو واسع مهجور يسمى اليوم بهو ماتشوكا . ماتشوكا هذا كان المعلم المكلف بأعمال النجارة فى قصر شارل الخامس . استعمل البهو مخزنا لأخشابه فهدمه ، ونسب اليه . اليه أيضا ينسب برج لا زال قائما عند حافة البهو .

قبل هذا البهو كان يوجد مسجد صغير لا زالت آثاره باقية ، لابد أن المعلم ماتشوكا قضى عليه هو الآخر ..

بعد ذلك نصل الى المشور . هنا يبدأ لقاؤنا مع الباقى من فن الحمراء ..

والمشور مبنى – أو جزء من مبنى ، كما هو الحال فى الحمراء – لا يخلو منه قصر ملكى فى المغرب . انه قاعة – أو قاعات – كانت تخصص أول الأمر لاجتماع السلطان برعيته لينظر فى ظلاماتهم ، ثم أصبح بعد ذلك يخصص لاجتماع السلطان بوزرائه ورجال دولته .

مشور الحمراء كان مخصصا لاجتماع السلاطين برعاياهم ، ويذكر ابن فضل الله العمرى – وهو معاصر لبنى الأحمر ، اذ عاش وكتب فى القرن الرابع عشر الميلادى – أن السلطان كان يقعد للناس فيه يومى الاثنين والخميس من كل أسبوع وكان يحضر هذا المجلس معه أولاده ونفر من قرابته ورجال حاشيته . وقد تم انشاء هذه القاعة سنة ١٣٦٥ ، بهذا تشهد أبيات لابن زمرك شاعر الحمراء . نظمها مهنئا للسلطان محمد الغنى بالله بالفراغ منها ، انها من أجمل ما نظم شعراؤنا فى وصف المبانى والمنشآت .

انها تتناول الحمراء كلها ، وانت جدير بأن تقراها كلها ، فقد أتانا بنصها شهاب الدين أحمد بن محمد المقرى فى كتابه المبدع « أزهار الرياض » (ج ٢ ص ٦٥ وما يليها) . أبيات كثيرة من هذه القصيدة تجدها منقوشة على جدر الحمراء وأعمدتها ، ومطلعها :

سل الأفق بالزهر الكواكب حاليا
فانى قد أودعته شرح حاليا

وأبياته التى يصف فيها قاعة المشور هى هذه أوردها لأنها الوصف الوحيد الباقى بين أيدينا لهذه القاعة الفريدة كما كانت عندما فرغت من انشائها يد الفنان :

به البهو قد حاز البهاء وقد غدا
به القصر آفاق السماء مباهيا
وكم حلة جللته بحليها
من الوشى تنسى السابرى اليمانيا
وكم من قسى فى ذراه ترفعت
على عمد بالنور باتت حواليا
فتحسبها الأفلاك دارت قسيها
تظل عمود الصبح اذ لاح باديا
سوارى قد جاءت بكل غريبة
فطارت بها الأمثال تجرى سواريا
به المرمر المجلو قد شف نوره
فيجلو من الظلماء ما كان داجيا
اذا ما أضاءت بالشعاع تخالها
على عظم الأجرام منها لآليا

واذن فقد كانت فى سقف هذه القاعة قبة تقوم على عمد من المرمر فى وسطها . وكانت هذه القبة تقوم على قسى – اى أقواس صغيرة – تزينها شبابيك من الزجاج الملون ، اذا نفذ منها الضوء خيل للانسان أنها لآلىء ..

هذه القبة قد زالت الآن ، لأن الذين استولوا على الحمراء أرادوا أن يحولوا هذه القاعة الى كنيسة صغيرة أو مصلى ، فأزالوا القبة وسدوا فتحتها ، ووضعوا منصة معترضة مرفوعة على عمد ليقف القس فوقها ، وأزالوا كل الزليج (القاشانى) الجميل الذى كان يغطى الحائط الأيمن الى ارتفاع نحو متر ، ثم كل النقوش التى كانت تزين ذلك الحائط ، وتبينوا بعد ذلك أن المكان لا يصلح للمصلى ، فتركوا القاعة على هذه الهيئة الشائهة . وفى تاريخ متأخر وضعوا رنك (شارة) شارل الخامس على الحائط الأيمن ، وفتحوا نوافذ جانبية تطل على ما يعرف الآن ببهو ماتشوكا .

ولا زالت الناحية اليسرى من هذا المشور كما هى ، وهى وبعض السقف هما كل ما بقى من هيئتها الأولى .

وفى الممر الذى تخترقه فى طريقك الى المشور على اليمين محراب جميل بارع الزخرفة ، هو بقية مسجد صغير كان يقوم فى ذلك الموضع .

ومن المشور تفضى الى قاعة صغيرة تسمى اليوم القاعة المذهبة (كوارتو دورادو) ، ويمكن الدخول أيضا الى هذه القاعة من مدخل صغير على اليمين قبل أن تدخل المشور .

ومدخل هذه القاعة غاية فى الجمال ، فهو يتألف من بوابة زخرفية بالغة الرقة تقوم على عمودين من الرخام ، ويلى هذه البوابة باب القاعة تزينه من أعلى باكيتان توأمتان كأنهما مشربيتان أنيقتان من الجص المخرم ، وزخارف هذا الباب

منقوشة بالذهب ، ومن هنا جاءت تسمية القاعة المذهبة .

وهذه القاعة المذهبة تؤدى بك الى بهو مكشوف يسمى البهو المذهب ، وليس فيه من الذهب شيء ، وانما هو أشبه بفاصل بين ما مررنا به من أجزاء القصر وما يليها ، وتلك ميزة من ميزات عمارة الحمراء : بعد كل مجموعة من الغرف والأبهاء يقوم بهو مكشوف ، لأن الهواء والشمس وزرقة السماء جزء من التكوين الفنى للحمراء .

* * *

هذا البهو فقد الكثير من زينته وجماله : جدرانه الآن عارية من يمين ومن شمال ، النافورة التى كانت تزينه نقل معظمها الى حديقة دار عائشة (داراشا) التى سنراها بعد قليل .

لم يبق من هندسته القديمة الا مدخل قاعة قمارش الذى تراه أمامك . انه مدخل عظيم يذكرك بمدخل قصر أشبيلية . يطول بنا الأمر لو أخذنا فى وصفه قطعة قطعة ، فها هو امامك ببابيه الصغيرين وجداره المتسع الذى عرف الفنان كيف يحيله الى معرض للنقوش والزخارف من كل هيئة فوق كل من البابين ترى شرفة من عقدين زخرفيين صغيرين يقومان على أعمدة رفيعة من الرخام وأعلاه شماس (أى مظلة) عظيم من الخشب .

من بابى هذا المدخل تفضى الى غرفة صغيرة تسمى غرفة قمارش .

غرفة مثقلة بالزخارف ، نموذج لما سيتكرر منذ الآن أمام بصرك فى الحمراء .. أمام هذا الحشد الهائل من الزخارف — الشبيهة بالدنتلا — التى تريح العين وتتعب الفكر ، تشعر وكأن افكارك تتلاحق فى سرعة . تصبح هى الأخرى دنتلا ..

بعد ذلك تصل الى علم من أعلام الفن الاسلامى ، بل العالمى : بهو قمارش ..

للمرة الأولى فى تاريخ الجمال يوفق البشر الى تنسيق رائع من : الرخام ، والحجر ، والجبس والخشب ، والماء ، والزهور ، والسمك ، والشعر ..

هذه كلها تتجمع فى يد الفنان الخالق فينشىء وحدة جمالية فريدة فى بابها ، قاس الفنان كل شيء فيها وقدره بمقدار ..

البهو مستطيل ينتهى كل من طرفيه بسبعة عقود غاية فى الرقة والخفة ، هذه العقود تقوم على عمد رقيقة من المرمر ..

العقود القبلية (الجنوبية) تحمل طابقين صغيرين : الأول منهما له نوافذ بسيطة تحمل عقودا من الخشب الملبس بالجبس ارق من الأولى

تحتل وسط الفناء كله بركة مستطيلة كأنها مرآة يسبح فيها سمك الزينة ، على جانبيها — من اليمين ومن الشمال — صفان من شجيرات الريحان ..

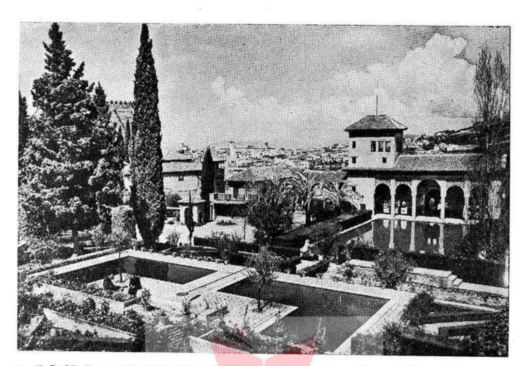
وتزين جدار الوجهة الشمالية أبيات من شعر ابن زمرك من قصيدة قالها لمناسبة المولد النبوى الكريم والفراغ من انشاء هذا الفناء .. كان ذلك سنة ١٣٦٩ أيام السلطان محمد الفنى بالله ..

ينبغى أن تتأمل هذا البهو عندما يكون خاليا من الناس ، مع الصباح الباكر مثلا ، فقد أنشىء ليخلو فيه السلطان الى نفسه أو الى وزرائه ورجال دولته . نعم ان هذا البهو هو الفاصل بين القسم العام من مبانى الحمراء وقسمها الخاص ، ولكن هذا الجزء العام نفسه لم يكن مباحا لكل الناس ، انه مكان خلوة أيضا .خلوة للتفكير والتدبير ، وهذا التأنق الذى تراه هدفه التسرية عن النفس ، انه اطار فنى تطمئن اليه الروح ويصفو معه الخيال .

هنا تختلف قصور الحمراء عن مثيلاتها من القصور الملكية التى تعتبر آثارا تاريخية وفنية . قصور فرساى مثلا انشئت ليتباهى بها أصحابها على الناس ، انشئت لتبهر عقول الزائرين . أما قصور الحمراء فلم تنشأ الا لأصحابها . لم يكن المقصود ان تصبح معارض فى أيامهم أو متاحف من بعدهم .. انها كصورة رسمها فنان لنفسه ، فيها ذلك الاخلاص الذى يكون بين المرء ونفسه والصفاء الذى يلتمسه الانسان بعيدا عن الناس .. هذه القصور انشأها خمسة أو ستة من السلاطين ، اضاف كل منهم شيئا يوافق مزاجه . كل شيء هنا مفصل على مقياس رجل واحد .

الأعمدة والأقواس صغيرة رقيقة كأنها لنماذج مصغرة ، لا للمبانى نفسها . لهذا تبدو الحمراء فى اجمل صورها على « الكارت بوستال » . المادة التى صنعت منها هى أيضا رقيقة هشة ، معظمها خشب وجبس وقاشانى . لم يحدث أن صاغ الانسان هذا الجمال كله من مواد بهذا الرخص . فى فرساى مثلا يرجع معظم الجمال الى الذهب والفضة والرخام والبلور والكريستال والأخشاب الغالية .

اضاف العصر الحديث أشياء كثيرة الى الحمراء ليجعل منها شيئا سياحيا . عندما تفتح



منظر عام لحدائق قصور الحمراء فى اقصى الصورة خميلة البرطل وبركتها ، ويلى ذلك حدائق الطباق السبع

ابواب الحافلات لتصب عشرات السائحين ليجوسوا فى هذه المخادع تموت الحمراء : يخيل اليك والناس يروحون ويجيئون ويلتقطون الصور انك فى مسرح ، وهذه مناظر على القماش . عند ما تتأمل بهو قمارش وترى ظلال الأعمدة فى الماء يخيل اليك انها محمولة على الهواء ، هذا هو جو الشعر الذى أراده الفنان . لهذا ينبغى أن تكون هنا وحدك

تحت الأقواس البحرية (الشمالية) باب تنفذ منه الى بهو صغير يسمى بهو الباركا ، اى بهو القارب . هذا اسم حديث ، لأن سقف هذا البهو احترق سنة ١٨٩٠ فسقفوه بشىء فى هيئة القارب المقلوب . ما يقوله الأدلاء من أن اسم « الباركا » مشتق من « البركة » العربية غير صحيح . فى هذا البهو تجد من الزخارف الهندسية ما يحتاج تأمله لأيام متوالية ..

من هنا تنفذ الى قاعة قمارش ، تسمى أيضا قاعة السفراء . قمارش جمع اسبانى للفظ قمرية ، وهى المنور الصغير المزين بالزجاج الملون . الاسم العربى للقاعة اذن : قاعة القمريات . لا تدرى أين تستقر عينك : الجدران كلها نقوش رائعة من أعلى الى أسفل ، وحدات زخرفية صغيرة متماسك بعضها مع بعض فى تناسق عذب . انشودة حلوة من الألوان والخطوط والدوائر والمثلثات . الشرفات واسعة ، حافاتها أقواس أصغر ، أعلى القاعة كله شرفات صغيرة جميلة. تلك هى القمريات. انت الآن تحت برج من أكبر ابراج الحمراء ، برج قمارش . تحت القمريات ترى شريطا من الكتابة كله دعاء متكرر لمنشىء القاعة : عز لمولانا السلطان المجاهد أبى الحجاج يوسف ..

من هنا ينبغى أن تمضى الى حمام الحمراء . انه لا يتبع ذلك القسم العام من مبانى الحمراء ، ولكن أيسر طريق اليه الآن يأخذ من هذه الناحية . الحمامات جزء من حياة العربى . قصور فرساى كلها ليس فيها حمام واحد . لويس الرابع عشر لم يستحم فى حياته الا مرة واحدة ، اقسم بعدها لا غسل جسده ابدا !

هذه اجمل حمامات يمكن أن تتصورها . يقص عليك الأدلاء عجبا : يقولون لك مثلا ان

الاستراحة المؤدية الى الحمام كانت مخصصة لرقص النساء ، وأن موسيقيين ضريرين كانوا يعزفون فى الشرفة العليا . لا تصدق ذلك . هذه استراحة . رائعة حقا ، ولكنها لا تخرج عن كونها استراحة . بعد ان يخرج السلطان من الحمام الساخن يجلس هنا ساعة قبل ان يخرج . الحمام نفسه تحفة : ماء ساخن وماء بارد ، هناك ماسورة تبعث فى الجو عطر المسك ، هناك بانيو صغير وبانيو كبير . ماذا اخترع العصر الحديث زيادة على ذلك ؟ ..

من هنا نمضى الى بهو السباع ..

ليس فى أبهاء الحمراء ما هو اجمل منه ولا أشهر . صورته معروفة فى الدنيا كلها ، كوجه ابى الهول . انه صغير رقيق حتى ليخيل اليك انه بنى ليعيش يوما وليلة . البهو صغير ، ولكن الفنان عرف كيف يخيل لك انه فسيح : اعمدة رقيقة تحمل اقواسا ارق على الجوانب ، فى الطرفين أخرج المعمارى خميلتين تقومان على اعمدة رقيقة كانها اشجار شابة . كل ذلك محمل بالزخارف الجصية الملونة .

تحت البواكى مخادع اشهرها مخدع بنى سراج ، يقابله مخدع الأختين . المخدعان آيتان فنيتان . الجمال الذى فيهما لايوصف ، يقولون ان السلطان قتل بنى سراج جميعا فى تلك القاعة وجرى دمهم الى الفناء ، ويشيرون الى بقعة داكنة وسط حوض الماء ويقولون : وهذا هو الـدم ! أساطير اختلقها خصومنا ورددها متعصبون من أمثال شاتو بريان ..

وتختلف قاعة الأختين عن قاعة بنى سراج ، فانالأولى اشبه بشرفة واسعة تشرف على الحديقة والثانية (قاعة بنى سراج) غرفة مقفلة اصلح ما تكون للنوم . وبالفعل ، فان جمالها يتبدى لك كاملا اذا استلقيت على ظهرك ونظرت الى السقف . هنا يخيل اليك انك تنظر الى فص خاتم من داخله .

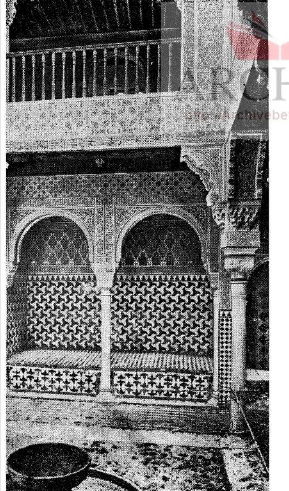
اما قاعة الأختين فتحيط بها الشرفات . الشرفة الرئيسية يسمونها منظرة داراشا ، أو ليندراشا . الكلمة الأولى يقولون انها تحريف لدار عائشة ، والثانية لعين دار عائشة . « عين » هنا معناها المنظرة ، المكان الذىينظر منهالانسان . كانوا فى الأندلس ينطقون عائشة : عاشة . من هى عاشة هذه ؟ اظنها أيضا أسطورة . على اى حال كل مخادع الحمراء تحس فيها بظلال المرأة . هذه القصور كلها تكملها النساء . انها علب جميلة لحفظ الجواهر ..

* * *

نحن نرى الحمراء عارية : لا أثاث ولا سكان . كلما وقفت فى قاعة بنى سراج أو فى قاعة الأختين خيل الى اننى داخل صندوق مجوهرات او علبة حلوى . فى احيان اخرى احس اننى قد اقتحمت مخدعا على صاحبه ، واننى لهذا ينبغى ان أبادر بالخروج . يستولى على هذا التوقير الذى نشعر به - معاشر العرب - لحرم الناس ، فهذه مخادع نوم ومجالس راحة لم يخطر ببال صاحبها انها **ستكون فى يوم ما مكانا عاما**

المخادع خالية ، ولكن الخيال يكمل الصورة : هنا كانت وسائد ومساند تدور مع الجدران ، هذه

الردهة المؤدية الى حمام قصور غرناطة



الأرض كانت تغطيها السجاجيد ، وهنا ـ عند الشرفات التى تطل على الحديقة ـ كانت أرائك .
اذا أغمضت عينيك احسست وكأن الحياة تدب فيما حولك : نساء الحريم غاديات رائحات ، همسهن الرقيق يملأ جوانب القاعة ، ويتصاعد نحو هذا السقف المثقل بالزخرفة ، ويضيع هناك كما يضيع كل همس . ويسود الصمت ..

الصمت هو الساكن الوحيد هنا . صمت رهيب يزيده خرير الماء عمقا ورهبة . الماء ينبعث من نافورة فى وسط البهو تستند الى اثنى عشر سبعا من الحجر تمج الماء من افواهها . هذه السباع هى اقل ما فى هذه القطعة الفنية ، ولكنها اشهر ما فيها . الشهرة لا تتمشى دائما مع الحقيقة والجمال

فى الوجهة القبلية تجد قاعة الملوك ، انها أشبه بدهليز . قف فى أحد طرفيها لترى جمالها : اقواسها وبواباتها تتوالى أمامك مثقلة بالزينة .

شىء آخر يميز هذه القاعة : تصاوير فى السقف ، تصاوير ملونة على الجلد داخل اطارات تمثل صورا من الحياة فى القصر . واحدة منها تمثل عشرة رجال جالسين فى ملابس عربية غرناطية فاخرة . يقولون انهم ملوك ، من هنا جاء اسم القاعة . من طريقة التصوير يستنتج ان المصور ايطالى ، وانه قام بهذا العمل خلال الثلاثين سنة الأخيرة من تاريخ غرناطة العربية .

قبل أن نخرج الى الحدائق لابد ان نزور السجن ..

بضع درجات تهبط بها الى ما تحت القصور فتجد نفسك دفعة واحدة فى عالم السدود والقيود . ظلام ورطوبة واقبية لاينفذ الضوء اليها الا بشق النفس .

هذا هو الوجه الثانى من الحياة فى الحمراء . هناك لم يكن الا صورتان للحياة : اما ان يكون الانسان سلطانا أو سجينا ، بين هذين لا يوجد وسط . اما الجنة كلها أو الجحيم كله . لهذا كان النزاع على السلطان قاسيا مريرا .

لنخرج من السجن ، فان مجرد زيارته لا تسر النفوس ..

***

بعد بهو السباع ببضعة ممرات نخرج الى الحدائق والرياض .

لم تكن هذه كلها فى الأصل حدائق أو رياضا . كانت هناك اجنحة اخرى تهدمت . كانت المبانى تمتد حتى جنة العريف ، وهى امامك فى أعلى التل .

على يسارك تجد خميلة لطيفة تسمى البرطل : خميلة بارعة الجمال تقوم على خمس اقواس ، امامها بركة مستطيلة تنعكس فيها صورة البرطل كأنها مرآة . شرفات البرطل تطل على غرناطة كلها ، من هنا تستطيع أن تتأمل البلد . امامك من بعيد ترى التل الذى يقوم عليه حى البيازين .

الى جانب البرطل مسجد او مصلى صغير ، آية فى الجمال . انه مسجد لرجل واحد ..

الحدائق التى تحيط بك روعة فى هندسة البساتين : انها درجات بعضها فوق بعض ، تنسيك ماعسى ان تكون قد سمعته عن حدائق بابل المعلقة ..

فى طرف سلسلة المبانى هناك برجان : برج الأسيرة ، برج الأميرات . الدور الأول من كل منهما اشبه بقاعة استقبال كلها جمال وفتنة . فوق ذلك البرج .

ننتقل الى رائعة أخرى من روائع الفن العربى الغرناطى : حدائق جنة العريف ..

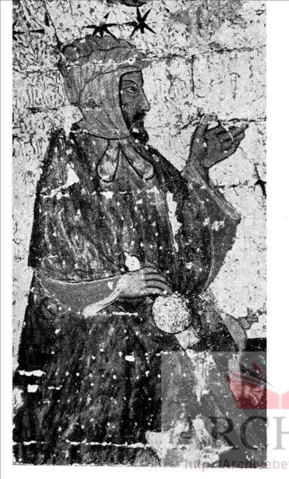
انها تمثل لك فلسفة العرب فى الحدائق فى اجمل صورها ، فان للحدائق طرزا وفلسفات تنبع من نظرة اهلها الى الحياة .

الحديقة الفرنسية (فرساى ، تريانون ، ماليزون ، التويلرى) قطع الزينة اقيمت لتبهر العين : زهور واشجار مهندسة مرتبة مختلفة الألوان ..

الحديقة اليابانية تجمع لك مناظر الطبيعة فى أصغر مساحة : شلال ، قنطرة خشبية ، تل ، مجرى ماء .. كل شىء صغير فى حجم الكارت بوستال ..

الحديقة الانجليزية مرج اخضر فى وسطه البيت . انها حديقة للسكن . من هنا جاء طراز المدن المسمى بالجاردن سيتى .

اما الحديقة العربية فهى خلوة ومتزل : أسوار عالية وأشجار باسقة تفصل الحديقة عن تيار الحياة . خلف هذه الأسوار يجلس صاحب الحديقة وحده يتأمل جمال صنع الله أو يتحدث مع صديق . الماء جزء لا يتجزأ من الحديقة . خرير الماء يجعل الصمت اعمق . صفحة الماء تعكس صورة السماء .



عربى غرناطى .. من التصاوير الموجودة فى سقف قاعة الملوك

حدائق جنة العريف تصور ذلك كله أروع تصوير ..

تصل اليها عن طريق يسير بين صفين من الأشجار الباسقة ، هذا الطريق يباعد بينك وبين الحياة شيئا فشيئا . ثم تصل الى الحديقة نفسها : ممرات ومماش وخمائل ذات بوابات كلها من ورق الشجر . أحواض الزهر موزعة توزيعا رائعا . بين هذه الخمائل مقاعد لتجلس وتتأمل . نافورات الماء فى كل مكان ، وخريرها تسمعه من كل اتجاه . الى جانب سيمفونية الخضرة والوان الزهر هناك سيمفونية الماء .

نصل الى ما يسمى بالقصر الكبير . انه خميلة عربية من دور واحد بنى عليها ملوك الاسبان دورا ثانيا . الخميلة درة من الزينة والزخرف . تخرج منها فترى شيئا عجيبا : نافورة لطيفة ذات حوض مستدير ، ثم بركة طويلة مستطيلة . من الجانبين ينبعث الماء ليصب فى البركة بتقدير عجيب . الماء يبدو وكأنه اقواس نصر رقيقة تتألق تحت أشعة الشمس . على الجانبين زهور مختلفة الألوان خلفها صفان من أشجار الحور الصغيرة . هنا يتمثل لك فى أجلى صورة ابداع الفنان العربى فى الجمع بين الخضرة والماء والزهر . عطر الريحان يملأ الجو ، خرير الماء يملأ الأسماع . تلك هى الجنة ، جنة العريف وغير العريف ..

فى نهاية ذلك الممر الزهرى المائى تجد الخميلة الثانية ، انها تشرف على الحمراء ومن ورائها غرناطة . من هنا تراها كلها ..

فى ناحية أخرى – على اليمين – تجد سلما عجيبا أجرى الفنان الماء على جانبيه وفى وسطه : مكان الموضع الذى تضع يدك عليه من الدربزين قناة ماء ..

هذا الماء كله ينحدر من جبل الثلج ، سيرانيفادا ..

لم يحدث ان استعمل الانسان الماء كعنصر زخرفى على هذه الصورة ..

لم يحدث ان وصل الى هذا السحر من الخضرة والزهر والنافورات ..

ولكنه الذهن العربى والاحساس العربى ..

هذا كله صنعه الفنان والمهندس والعالم والشاعر ..

وضيعه الملوك ..

ولا غالب الا الله . .

هذه الآية الكريمة كانت شارة بنى نصر ، كتبوها فى كل صورة يتخيلها العقل : على كل شبر من البناء ، على كل درع ، على كل سيف ، على كل ثوب ..

انها لحن طويل يتردد فى كل ركن من أركان الحمراء ، يتجاوب صداه فى كل زاوية ..

كانوا يقولونها اذا انتصروا ، تواضعا لله ..

وكانوا يقولونها اذا انهزموا ، أملا فى نصر قريب . .

قالوها يوم انشأوا حصون الحمراء وأمنوا فيها على العروبة والاسلام ..

وقالوها عندما غلبوا على أمرهم وأسلموا الحمراء وغرناطة ..

ولا غالب الا الله ..

فن كفافيس

« .. مصر يا روضة الزهر الساحر، يا قبس الاقباس .. فيك شعلة بتاج « اله منف » .. تنثر أقباسها على العالمين .. وفى أريجها تذوب النفوس نشوى بالحب والحنين .. »

« ق.ب.كافافيس

تقرر فى الاوساط الادبية باليونان أن يكون عام ١٩٦٣ هو عام كافافيس ، الشاعر السكندرى، الذى تزيدشهرته فى الاوساط العالمية عاما بعد عام ،ففى سنة ١٩٦٣ ينقضى مائة عام على مولده بالاسكندرية وثلاثون عاما على وفاته بها

بقلم : على نور

يجمع النقاد الذين درسوا الشاعر قسطنطين كافافيس ، على انه نظم الشعر اول ما نظم عندما كان بالآستانة وعمره اذ ذاك حوالى العشرين ربيعا.

وقد عرف عن كافافيس ــ منذ كان فى الثانية عشرة من عمره ــ نهمه الشديد وعكوفه على الكتب، والكتب التاريخية بصفة خاصة ، حتى لقد الف قاموسا على شكل دائرة معارف وصل فيه الى كلمة اسكندر ، وكان مغرما بالتلخيص وجمع القصاصات وتدوين التعليقات ، يعمل كل ذلك مدفوعا بطبع فيه ، ولا غاية له من ذلك الا التحصيل والمعرفة والاقتناء ، حتى اذا ما ادخلته امه مدرسة ارميس وكان قد أصبح شابا يافعا فى طريق العشرين ،لحظ بنفسه ولاحظ أساتذته وزملاؤه علو كعبه فى المعرفة والاحاطة رغم ما يبدو على شكله من انكماش وتهرب وحياء .

فى هذه المرحلة نجد كافافيس يتعشق التاريخ القديم ويعكف عليه ، ذلك لان محاضرات أستاذه ناظر مدرسة ارميس (وكان دكتورا فى الفلسفة والتاريخ اليونانى القديم) كانت تبهر شاعرنا وتفتح له آفاقا من المجد الذى تسعى نفسه اليه كى يعوض ما خسره بوفاة أبيه العائل الكبير ذى الحسب والشرف بين رجالات الاسكندرية .

ويظل كافافيس يضرب فى هذه الآفاق باطلاعه الخاص الى أن سافر الى الآستانة عند جده ، فيجد هناك مجدا آخر من أمجاد الروم البيزنط الذين كان مجالهم هناك فى آسيا الصغرى وجنوبها وشرقها وغربها ، ومن ثم نراه يستعين بجده فى رسم شجرة اسرته ، ليحلها المحل اللائق بها فى هذا التاريخ العريق .

على أن الحياة فى الآستانة لم تكن علما كلها ، فقد تفتحت هناك نداءات الجسد المحروم فى ظروف أكثر تحررا من ظروف الاسكندرية ، لا تحفظ فيها ولا احتياط ، ووجد هناك نوعا من الاباحية جعلت نفس الشاب (الفلامية) تسيل وتنساب فى مراقص المتع المحرمة والمباحة ، فنراه يكتشف الأغنية ويجد فيها متنفسا للعاطفة المشبوبة المكدودة، ويكتب الى أصدقائه بالاسكندرية يطلب اليهم أن

يرسلوا اليه ما استطاعوا من تراجم وأشعار المانية وفرنسية أو فى اية لغة تقع تحت أيديهم ، ويأكل النهم ضوء عينيه فيكتب اليه صديق من الاسكندرية أن يكف عن هذا النهم وأن يفيق الى شبابه ، فيشرب السيجار والكأس ويطرق أبواب المتع ، وأصدقاؤه لا يدرون بالطبع — أو لا يجعلهم يدرون — انه قد غرق الى اذنيه فى نشوات أخر ، يعدها الناس — وخاصة فى الاسكندرية — شذوذا وانحرافا ، ومثل هذا الطريق الذى انحدر اليه وحده لا يجوز أن يذكره الا بينه وبين نفسه .. انه غذاء محرم يتناوله ويجتره وحده دون أن يشرك فيه أحدا ، ويظل يختمر فى ضميره لا يدرك سره أحد ، ولا تصدر عنه الا آهات وحسرات ينفس عنها فى الشعر ، وضيق وضجر بالمجتمع والاقدار ، ومسحة عامة من التشاؤم ، وقتامة اللون التى ميزت شعره منذ القصيدة الأولى .

بدأ الشاعر نظمه متسلقا افكار الشعراء فهو يصنع الخمريات صنعا ، وينحت الشعر نحتا عن حرص ووعى شديدين ، ويتوسل فى الأسلوب قديم اللغة وفصيحها ، وخطواته فى الايقاع مهزوزة رغم الجهد الذى يبذله فى هذا الميدان الجديد الذى اكتشف فيه لنفسه عزاء ومسربا من مسارب المجد المنشود .

نراه يقرأ مثلا للشاعر رودنباك القصيدة التى يقول فيها :

"Plus au fond, tout au fond, dans la maison de l'âme. où vont et viennent et s'assoient autour d'un feu les Passions avec leurs visages de femme."

فسرعان ما تشتعل نفسه بالقبس وينسج على منوالها قصيدته .

« فى منزل النفس تتمشى الرغبات والشهوات ، كالعذارى يلبسن الحرير وعلى رءوسهن أكاليل رشيقة من الياقوت ..
يخطرن فى دلال واشراق بين الغرفات ..
وفى القاعة الكبيرة ، بالليل .. عندما تسخن الدماء يرقصن سائبات الشعور .. وفى أيديهن الكئوس ..

***

وهناك عند خارج السور تطوف الفضائل شاحبات الوجوه ، يرتدين أسمالا من الزى العتيق ، ويتسمعن ، فى مرارة ، الى حفل العذارى الصاخبات ، ويتمنعن .. ثم يلصقن خدودهن على زجاج النوافذ وينظرن .. فى صمت .. وتفكير .. الى بهرجة الاضواء والرقص والزهور »

ولكن هذا التوسع فى الخيال وفن التصوير لانرى لهما أثرا فى ديوانه . ان كافافيس لم يعترف بمثل هذه القصائد وبخاصة تلك التى كتبها فى أول حياته الشعرية ، بل انه استمر اكثر من خمسة عشر عاما يمارس الشعر ويتحفظ عن نشره ، كان يكتب لنفسه ويعرض بعض ما يكتب على أخص أصدقائه سرا لا علانية .. يكتب القصيدة ثم يعود اليها مرارا بالتنقيح والتغيير ، وكثيرا ما يئد القصيدة واذا وقد نالها من المعالجة ما يزيد على خمس سنوات ولا يظنن أحد أن كافافيس شاعر مقل فى ميدان الشعر بحجة أن ديوانه لا يحوى الا مائتى قصيدة، ان هذا العدد فى الواقع هو ما اختاره الشاعر للنشر من بين مئات كثيرة من القصائد ..

ويقول بعض نقاده واصدقائه انه كان يكتب كل عام ما لا يقل عن خمسين قصيدة ، والمعروف انه ظل يقول الشعر حوالى خمسين عاما .

ان ما اعترف به الشاعر وأوصى بنشره بعد موته ١٥٤ قصيدة ، وألقى بالباقى عامدا فى نهر النسيان كى تخلد له القصائد القوية فى نظره .

ولم ينزل بشعره الى المضمار الا بعد سن الأربعين وهو يشفع لنفسه بقصيدة تدعى : « أول سلمة » وترجمتها :

ذهب الشاعر الشاب أفمنيس يوما الى ثيوكريت « شاعر الاسكندرية الكبير أيام البطالمة » يشكو ويقول :

« من عامان ، يا سيدى أقرض الشعر ، ولم تخلص لى الا قصيدة واحدة قصيرة .. على أنها فى اعتبارى انتاجى السليم .. ويح نفسى !! ان سلم الشعر عال بالغ الارتفاع، وأنا هنا على أولى درجاته .. ويلى !! يبدو أننى لن أصل أبدا » .

فقال له ثيوكريت :

« ان قولك هذا لا يليق .. انه مهانة وتحقير ..
انك وقد وصلت الى الدرجة الاولى من سلم الشعر يجدر بك أن تزهو وتسعد .. فان الذى بلغته ليس بالشىء القليل
ان جهدك الذى بذلت مجد عظيم ..
هذه الدرجة الاولى من السلم يا بنى ، تسمو كثيرا عن عالم الدهماء .
وما دمت قد وصلت الى هذه الدرجة حق لك أن تكون مواطنا فى مدينة المثل .. ونادر أن ينتسب اليها انسان..
وقضاة هذه المدينة لا يمكن أن يضحك عليهم محتال ..
الى هنا حيث وصلت .. ليس بالشىء القليل .
وهذا الجهد الذى بذلت .. مجد عظيم » .

هكذا دخل كافافيس مدينة الشعر بعد أن رسم هذا العزاء لنفسه ووضح فيه — دون أن يدرى — اسلوبه ومقام لحنه ، فلقد استمرت الاسكندرية بعد ذلك اطارا لجميع فنه .

والاسكندرية عند كافافيس هى الزمان والمكان معا .. هى التاريخ منذ انشئت الى ايامه ، لايفهم مدلولاتها الظاهرة كما يفهمها معظم الناس وانما يلبس أشخاصها واحداثها أزياء وظروفا تضرب فى أعماق التاريخ ، ولسوف نرى بعد عودته من الآستانة الى الاسكندرية واقامته بها الى نهايةعمره، أنه يقضى حياته فى أعماقها ، وكلما حدثته نفسه بمفادرتها لا تطاوعه ارادته ، بل انه يسلب نفسه الحركة ، ويهبها الاسكندرية التى تطوف حوله وتحلق عليه كلما اراد النزوع من أى اتجاه وفى هذا كتب قصيدة :

« المدينة »

قلت : « سأذهب الى أرضأخرى .. الى بحر آخر .. لابد
هناك مدينة أخرى أحسن من هذه (يقصد الاسكندرية)
ان كل جهد أبذله فيها جزاؤه عقاب .
وقلبى بها .. ميت ، دفين
فالى متى .. تظل روحى فى ذبول
كلما حولت بصرى .. وأينما نظرت ،
رأيت حياتى خرابا أسود وأطلالا .. هنا فى هذه
المدينة التى تحطمت بها أعوام حياتى .. الطويلة
ودب فيها الفساد .. »

لا : « لن تجد بلادا أخرى ولا بحارا ..
ان هذه المدينة ستتبعك مثل الظل .
ستمشى فى الطرقات ، نفس الطرقات ، وفى الاحياء ،
نفس الاحياء ..
وفى نفس البيوت سوف يبيض شعرك ،
وكلما حثثت السير لن تصل الا الى هذه المدينة ،
فلا تأمل فى مكان آخر .. لا سفينة لك ولا طريق..
انك ما دمت قد حطمت حياتك هنا فى كوخك الصغير
فقد أضعتها من كل رحاب الارض .. »

هذه المأساة تصور أصالة الشاعر فى معالجة القدر ، ومن ناحية أخرى تبين صراعه المكظوم الذى يدور بين روح تتلهف الى أن تنطلق ومجتمع قاس متزمت يلبس ثوب الرهبان .. مجتمع لا يؤمن بالصراحة والحق بقدر ما يؤمن بزيف الحق والبهتان .. مجتمع التجارة والكسب الكبير ، ذكاؤه اللؤم وبضاعته الكياسة والتزلف ، والعيش على سطحيات الأمور .. مجتمع كرومر داهية الاحتلال ..

ان كافافيس لم يكن يضيق بالاسكندرية الا كما تضيق فتاة متحررة بأمها .. لقد كان يعشق الاسكندرية ، ولكنه ضاق بعصرها الذى يعيش فيه، كان يسعى الى المجد فيها ليخلد اسم أسرته ، هذا الاسم الذى تنحته الأيام بموت أفراد الأسرة تباعا ولكنه يرى أن لا خلود بغير المال فى معيارذلك الزمان

.. يرى من مجتمعه ضغطا يميت انفاسه ويعجب كيف يبنون من حوله هذه :

« الجدران »

« .. من غير تعقل ، من غير رحمة ، من غير حياء ، أقاموا
حولى جدرانا عالية ضخمة ..
ـ اننى أقبع داخلها مستسلما لليأس .. لا أفكر فى شىء
.. فان عقلى تبتلعه هذه الجدران .
ـ كيف لم أتنبه عندما كانوا يقيمونها من حولى ..؟
لم أسمع ـ أبدا ـ صوتا للبنائين ؟
لقد سجنونى عن العالم .. دون شعور .. »

وفى قتامة هذا الشعور عاش كافافيس يعد أيامه ويبكيها ، يقوم صباحا الى عمله منساقا فى هندام (الجنتلمان) ليؤدى واجبه مترجما للانجليز فى تفتيش الرى قسم ثالث بالمدينة ، ويعود ليقبع فى شقته وقد خلت الا منه بعد أن توفيت والدته واخوته (الا «جون» الذى كان فى واد آخر) ، يغلق الباب عليه والنوافذ ، ويضىء الشموع .. ليعيش كافافيس الشاعر على ذكراه الشاذة ، يجتر لها من التاريخ شفيعا ، وفى التاريخ والشعر عزاء وأى عزاء ، ولكن أنى له أن يبوح .. ليس له الا أن يتذكر ويجتر ملذاته ، ثم يكتمها فى أعماقه، ولا يتغنى فى قصائده طوال أعوام الوظيفة الا بأصداء بعيدة تشكو الرتابة :

« ـ يعقب اليوم يوم آخر رتيب .. ليس فيه جديد
ذات الامور تحدث وستحدث مرات .. وتعبر علينا
لحظات الزمان ، متشابهة لتغادرنا ،
ويمر شهر ليسلمنا الى شهر آخر ..
ان أمور اليوم هى أمور الامس المملة ..
والغد .. لم يعد يعتبر غدا .. »

بهذه الرتابة أكد كافافيس بقاءه (استاتيكيا) سليب الحركة والارادة والعالم من حوله يدور ، حتى العمر كأنه شموع :

« ـ ايام المستقبل تقوم أمامنا مثل صف من شميعات موقدة
... ذهبية ، دافئة .. شميعات فيها حياة .
ـ وأيامنا الماضية تقف من ورائنا صفا من شموع
خامدة مطفأة ، القريب منها الينا لا يزال يرسل دخانا .
شموع باردة ، ذائبة ، متهدلة ..
ـ اننى لا اريد أن أراها .. يحزننى مرآها ، وأتحسرعلى
أضوائها الاولى .
لهذا أنظر دائما أمامى .. الى شموعى الموقدة .
ـ على انى انزعج .. فما أسرع ما يطول صف الوراء ..
وما أسرع ما تكثر شموعى الخامدة ..

ويزيد خوفه وتشتد وحدته وتتلظى شهواته المحرمة ويتذكر ويعانى .. يتذكر تلك المباءات

الخبيثة ـ كما يقول نقاده من ذوى جلدته ـ التى كان يروغ اليها خفية فى جنح الظلام حيث يقضى حاجته من لذة غير مشروعة ومتعة محرمة ، ويتوب احيانا ويقسم ، ويسجل القسم شعرا فى قصيدة رائعة ، ثم يستسلم ويعود ، ويركض مهطعا فى ميدان الباطل .. ثم يثور ويتمنى ان ينقلب العالم وتنتفض المدنية ليعود عصر البرابرة ، ويقول فى قصيدته :

« فى انتظار الفزاة البرابرة »

ـ يا صاح! ماذا تنتظر ونحن هكذا نحتشد فى ساحة المدينة؟
ـ ان الغزاة سيصلون اليوم .
ـ لماذا يجلس كبار المدينة دون عمل ، والقضاة لا يشرعون القوانين ؟
ـ لان البرابرة سيصلون اليوم فأية حاجة بنا الى القوانين. عندما يصل الغزاة البرابرة سيشرعون هم قوانينهم .
ـ لماذا استيقظ امبراطورنا هكذا مبـكرا على غير عادته ، وجلس عند باب المدينة الكبير فى جلسة رسمية فوق عرشه وعلى راسه التاج ؟
ـ ذلك لان الغزاة سيصلون اليوم ولابد للامبراطور أن ينتظر كى يستقبل زعيمهم استقبالا رسميا وهاهو مستعد ليسلمهم الوثيقة الكبيرة التى فى يده وفيها سجل طويل بألقابه ..
ـ لماذا يلبس رجالات المدينة وقناصلها طيلساناتهم وجببهم المطرزة وأساورهم العامرة بالجواهر ؟
ـ لان الغزاة سيصلون اليوم ومثل هذه الاشياء تبهر الغزاة
ـ لم لم يحضر اليوم شعراء المدينة وخطباؤها المصاقع ؟
ـ لان الغزاة سيصلون اليوم .. والغزاة يضجرون بالبلاغة والفصاحة .
ـ ما هذا يا صاحبى ؟ لماذا وجمت الوجوه وبدأ القلق ؟ لماذا يضطرب الناس ويتركون الساحة الى بيوتهم مطرقين ؟
ـ لان الليل قد دخل ولم يأت الغزاة .. ان أحد الحراس جاء من عند الحدود يقول : ليس هناك غزاة ..
والآن ماذا نعمل بدون غزاة ..!!؟؟
ربما كان الغزاة حلا ..

لو أن اللورد كرومر الذى تحكم فى مصر زمنا وابتز دماءها ونشر فى انحائها الفرقة والفساد الخلقى تحت ستار دعايته الدائبة بانه انما يطبق قوانين الحضارة والمدنية فى مصر .. لو كان تنبه الى قصيدة البرابرة التى كتبها كافافيس فى ظل حكمه وترجمها لمهندس الرى الانجليزى الذى يعمل تحت امرته ، لاعتبرها سهما مسددا الى صميم تلك المدنية الزائفة ، ولقضى بفصل كافافيس من وظيفته وربما كتب له النفى حينئذ من الاسكندرية .. ولكن القصيدة كتبت تحت انوف الانجليز ومرت فى روحهم مرور الشعاع الخفى ، بل ان الناقد الانجليزى الكبير فورستر ـ وكان صديقا لكافافيس ـ اعلن اعجابه بقوة الخلق والبناء فى هذه القصيدة، ونشرها بعد ذلك فى لندن ضمن ما نشر من أشعار كافافيس .

كان كافافيس يؤمن بنظرية التدهور عند حد الشبع ، وتعلم من التاريخ أن الكفاح يعنى الحضارة، وان الترف الذى يعقب كل حضارة يؤول حتما الى الانهيار ويبشر بقرب الزوال ، يصدق هذا على الكائن الحى كما يصدق على الجماعات الكبيرة والحضارات .

وكافافيس الذى عاش الاسكندرية بالطول والعرض والأعماق لم يكن تحت شموعه منعزلا عن العالم عامة ، والاسكندرية خاصة ، الا الانعزال البدنى ، أما روحه فكانت تطوف وتحوم .. لايفوتها صغيرة ولا كبيرة ، يقرأ جميع الصحف ، والكتب القديمة والجديدة ، ولا يترك ذلك دون تعليق يدونه ، ووجدت لديه قصاصات بالفة الكثرة محكمة الترتيب .. حتى مؤتمر الشعر العربى الذى اختير فيه شوقى أميرا للشعراء كان له فيه ضلع رغم رفضه تلبية الدعوة بالسفر الى القاهرة واكتفائه بأن يدون رأيه المشهور الذى يرشح فيه خليل مطران اميرا للشعر العربى بحكم أصالة فنه ..

وحتى ابراهيم الوردانى الذى اغتال بطرس غالى باشا لأسباب سياسية ، لم يتأثر كافافيس ويكتفى بالسكوت ، بل دون دمعاته الحارة على هذا الشاب الذى مات فى سبيل مبدئه ووطنه .

والمدنية التى يتشدق بها اللورد كرومر ويردد الأذناب تشدقه طائعين لم تكن الا جحيما تشقى به نفس كافافيس ولا تمنعه أوجاعه الخاصة من أن يستغيث بالنار من السم ، وأن يتلهف الى البربرية أن تعود لتلغى هذه المدنية الزائفة .

ولكنه يصنع ذلك بأسلوب كافافيس ، الحريص، الرامز ، الذى يستعير أزياء التاريخ ويهاجم فى اللامكان .. ان حربه وصوره بصفة عامة لا تمسك بالأصابع .. ولكنها تنساب دائما ـ كالشعاع ـ فى الزمان .

هذا هو أسلوب كافافيس فى جميع قصائده ، وخاصة فى تلك القصائد التى عالج فيها كنه لذته ، يلبسها أثوابا من التاريخ تبررها وتشفع لها وتزكيها .. فعشق الجنس . كان ذات يوم مشروعا وكان مصدر زهو وافتخار ، وله فى التاريخ القديم فى آسيا واوربا وعند الاغريق والرومان اشارات طويلة للباحثين ..

لهذا نرى أن التاريخ فى شعر كافافيس انسب اطار تتحرك فيه حريته وسيرته وفيه التبرير والشفاء .

واذا كان التاريخ بالنسبة لكافافيس اطارا ومجالا فان اختياره « للابجراما » .. (وهى القصيدة القصيرة الشديدة فى الايجاز والامتلاء) توفيق آخر لسوق شعره .. فقد كانت قصائد عصره تميل الى الانسياب والاسهاب مع الافراط فى الموسيقى وحلاوة التعبير ..

جاء كافافيس ففاجأ الناس بالقصيدة القصيرة .. وقد تكون أربعة أبيات ولكنها محكمة الامتلاء .. فى كلمات نابضة .. خرساء مكتومة الرنين ولكن لها وقعا شديدا وتنبيها ، نادرا ما يسوق وراء الأسماء نعوتا بل يترك الأسماء « جافة » عارية ، وغالبا ما يختارها أسماء شائعة كالجدران والنوافذ والطوب .. ويجتهد فى نقلها من سوق الحياة بغبارها وحرارتها وتفاهتها لتحتل فى قصيدته مكانا مصمدا يدفعك دفعا الى الوقوف عندها وقفة طويلة .. ان شعر كافافيس ليس فى داخل قصيدته بقدر ما هو فى نفسية قارئه ..

واقول (عند قارئه) لأن شعر كافافيس من ذلك النوع الذى يقرأ ولا يسمع .. كأنه حديث سر بين الشاعر وقارئه .. وكلما تكررت قراءة القصيدة تفتحت فى النفس نوافذ جديدة تزيد المشاركة بين القصيدة وقارئها .. وكما أن القصيدة عند كافافيس تعتمد بنسبة كبيرة على نفسية القارىء ووجدانه، نراها تعتمد بنسبة أكبر على عقله وتدبره وسعة اطلاعه .. بل هى تدفع القارىء دفعا الى زيادة الاطلاع .. والاطلاع فى التاريخ بصفة خاصة واستبطان مكنونه وفلسفته .. يسوق الشاعر القصيدة بكلمات الشارع والمنزل والسوق .. فى يسر ليس بعده يسر من الناحية اللغوية وفى نظم يبدو قريبا من النثر بحيث يعفيك ويوفر عليك مشقة البحث اللغوى .. ولكن كلمة واحدة فى القصيدة قد يكون فيها مفتاحها الذى يضطرك اضطرارا الى ان تقرأ عصرا بأكمله لتدرك المرمى البعيد الذى يهدف اليه الشاعر .. وحينئذ يمكنك ان تعرف قيمة فنه .

ان نقادا كثيرين — وخاصة من اليونانيين — ظلموا الشاعر لتعجلهم فى نقده ، لان اكثرهم وقف عند نص القصيد وهم لا يدركون أن قصائده ليست فى الواقع الا حلقات مفاتيح لأشياء بعيدة خارجة عن القصائد .. خذ مثلا قصيدة :

« خطوات »

— على سرير من خشب الابنوس مزين بنسور من مرجان ينام « نيرون » مستغرقا فى النعاس .. ساكنا مطمئنا .. انه عظيم فى بسطة البدن .. جميل فى فتوة الشباب .

— وفى القاعة المرمرية .. وهى معبد نيرون — فى أسفل حجرة نومه — يشتد قلق الكهنة .. وترتجف آلهة الدار «الاصنام» الآلهة الصغار وتخبىء أجسادها الضئيلة .. فقد سمعت هذه الآلهة دويا رهيبا .. يصعد السلم .. خطوات حديدية تزعزع السلم .

— الآلهة التعيسة فى هلع .. انها تختبل وتتقهقر — متداخلة فى بعضها البعض — الى غور المعبد .. يزاحم كل منهم أخاه ويتعثر فيه ويسقط الاله منهم على الآخر فى فزع .

— ذلك لان الآلهة ادركت أى دوى هذا ..
لقد عرفت أنها خطوات ارنوى (آلهة العقاب)

***

القصيدة كما ترى سهلة يسيرة ، ولكنك لن تستطيع سبر غورها دون أن تراجع عصر نيرون بأكمله ، وتناقش بينك وبين التاريخ كيف ضاع سلطان الآلهة وسلطان النظر نهبا مفزعا على ساحة البطش والبهتان .. وكيف استطاع الانسان أن يستعبد ربه .. وفى مثل ذلك كلام كثير .

لقد التفت معظم النقاد أكثر ما التفتوا الى الشذوذ الجنسى عند الشاعر ، مع ان الشاعر هو الذى كشف لهم ذلك بنفسه بعد أن اعتزل الوظيفة وتحرر من قيودها فى سن الستين . وبعد أن أصبح الفرد الوحيد — من أسرة كافافيس العريقة — الذى على قيد الحياة ، وبعد أن تغيرت ظروف كثيرة ، واستجدت ظروف ، وبعد ان زال اكثر العارفين والأصدقاء ، وبعد أن شفعت احوال القرن العشرين بما لم يشفع به القرن المنصرم من التحفظ والحرص والكياسة ، مما جعل الشاعر يفك قيوده ويضع أوزاره ويستبدل (الكرافات) الأنيق بالكوفية .. ولم يعد ثمة داع للكى والتمشيط .

حينئذ ولعشر سنوات تالية (الى يوم وفاته فى ابريل ١٩٣٣) خلع (الجنتلمان) ق . كافافيس العذار ، وبدأت قصائده تتلفظ بمكنون لذته على الذكرى لا الممارسة .. فقد كانت هذه (موضة) العصر .. بودلير فى فرنسا ، وأوسكار وايلد فى انجلترا ، وغيرهما كثير .. من العلماء ايبنج ، فرويد ، مارشال ، اليس ، مول ، مارانون ، مارى ، ليخت . ومن الأدباء بتلر ، ويتمان ، بروست ، اندريه جيد ، دى لامار ، لورنس ، اناتول فرانس ، وولف ، اليوت ..

مدرسة الاعتراف والانبساط النفسى التى لم ير كافافيس بدا من ان يدخل ساحتها فى سنــواته الاخيرة ، ومع ذلك فان حرصه القديم جعلــه يقف فى الاعتراف موقفا وسطا ، مشــيعا من حــوله الغموض .

والغريب أن نقاده الذين عاصروه وتحدثوا معــه واستخبروه حقيقة نفسه دون ان يظفروا منــــه بشاق القول والتصريح ، هم الذين شرحوه بعــد موته تشريحا نفسيا فيه كثير من الأحكام المطلقــة والتقرير .. يقول عنه مالانوس :

« ولد كافافيس كما مات عجوزا مرهقا مرهفا له نظرة ماكرة زائغة ، فى شعره ومسلكه كثير من الحرص والوعى . لم يذكر المرأة فى شعره ، وانما أشاد باللذة البدنية ونشوة الجسد .. أسلوبه وقائى متحفظ يخشى الضغط الاجتماعى .. وقد لاحظ أن مشاغل الناس تلهيهم ، فرأى بذكائه أن يتحدث عن نفسه فى اقتضاب وتركيز حتى يتنبه الناس اليه .. فكأنه تيار كهربى متقطع يصعق .. وشعره لا يجرى مع تيار البشرية ، وانمـــا يقف كالسد يوقف الناس برنينه الاخرس .. »

هذا كلام جميل من الناقد مالانوس ولكنا كنـــا نتوقع منه كناقد الا يلقى أحكاما وانما يضع أصابعنا على مفاتيح فنه .

ولقــد حــاول ذلك الناقد « تسيركاس » ، فلم يأخذ كافافيس الى المشرحة ، وانما نصبه حيا فى بيئته وعصره .. فى الاسكندرية فى أواخر القــرن التاسع عشر وأوائل العشرين .. والحق ان « تسيركاس » بذل مجهودا كبيرا فى سرد تاريخ الجالية اليونانية بالاسكندرية ، وقسمها عصرين : عصر ازدهار وعصر انهيار ، ووضع كافافيس فى هذا الاطار ، وبين أنه لم يكن شاعرا سلبيا وانما شارك فى الحياة عــلى طريقته ، واضطر تسيركاس ــ واكثر كتــابه حملة على أخطاء جاليته ــ أن يعتسف الرأى احيانا ، وان يتلمس فى عنف أية اشارة فى القصائد لها صلة قريبة او بعيدة بحالة من حالات الجالية وظروفها .. لكن والحق يقال ان كتاب تسيركاس فى كافافيس يعــد ذخيرة كبيرة فى تاريخ الجالية اليونانية بالاسكندرية وفى تاريخ كافافيس ــ وهو الكبير ــ جدير بجائزة الدولة اليونانية التى ظفر بها .

ونجد أصداء لنقد كافافيس عنــــد بيريديس ، واليثرسيس ، وبالوراكيس وغيرهم بالاسكندرية ، كما أن هناك باليونان أصداء أخرى عند بابانوتسو ، وبيرانثى ، وكسنوبولوس ، ونونوس وغيرهم كثير .. حتى الشات بالاماس غريم كافافيس ونــــده ونقيضه فى الفن والاسلوب نجد عنده نقدا لشعــر كافافيس فيه احساس بالمرارة والخطر .

ولعل أنسب ما نختتم به هذه العجالة هو نقد الشاعر لنفسه وتبيان منهجه .. فكافافيس فى أول عهده بالشعر يقول :

« لا يهمنى اذا ما الشتاء خيم ، واكتنفنى الضباب والصقيع والغيوم ، ففى قلبى ربيع وبهجة صادقة وبسمة ذهبية الشعاع .. فى قلبى أنشودة حب دفؤها يذيب الجليد .. »

ويقول فى أواخر حياته عندما كثر اللغط حول فنه الجديد :

« اننى شاعر غير قدرى النزعة .. اننى شاعر جبرى ، لا يشرفنى أن أعتمد على الوحى وهمسات الحدس والتخمين ، وتسول الفرص .. أنا شاعر أكتب عن وعى وادراك .. أعنى ما أقول ، وأتقن ما أصنع ، ولهذا أخمر التجربة تخميرا كى أستصفى روحها خمرا خالدا .. »

ويختتم حياته ــ وقد دب السرطان فى حنجرته ــ بهذا الرأى :

« ولدت ولى موهبتان : أكتب تاريخا ، وأنظم شعرا . واذا سألت نفسى : هل خلقت لكتابة القصة ؟
ترد عشرة أصوات فى ضميرى وتقول : لا .
واعود أسأل نفسى : هل خلقت لكتابة المسرح ؟
فيرد خمسة وعشرين صوتا فى ضميرى تقول : لا .
وعندما أسأل نفسى : هل خلقت لكتابة التاريخ ؟
أسمع مائة صوت تقول : نعم ، هو ذاك .

***

وآخر قصيدة لكافافيس ، وهى التى كتبهـــا دون أن يقرأها فقد بلع السرطان صوته ، ينــاقش فيها مذهبية نفسه التى طالما رددها طول حيـــاته بأنه وثنى الروح مسيحى الفؤاد .. ولكنه فى هذه القصيدة يرسم نهايته على المسيحية بالرغم منــه وكأنه أحس بالضياع فيقول :

« فى ضواحى انطاكية »

« لقد احترنا فى انطاكية عندما علمنا بما فعل يوليانوس .. لقد رفض أبولون النبوءة فى معبد دافنى الا بعد أن ينظفـــوا معبده .. لقد ضايقه جيرانه الاموات .. ففى دافنى كثير من القبور ومن بينها قبر فافيلاس الشهيد المسيحى الشهير ..
وسرعان ما نادى الامبراطور يوليانوس بنبش هذا القبر فان ابولون لا يطيق أن يرى معبده الا نظيفا ..
ــ أخذنا القديس ودفناه فى مكان بعيد مع كل تكريم وتقديس .. ولكن لم تلبث النيران أن شبت فى المعبد واحتــــرق ... واحترق معه أبولون ، وانقلب الصنم رمادا لا يصلح الا للكنس
وجن جنون يوليانوس .. وأشاع فى الناس بأن الحريق من فعلنا ــ نحن المسيحيين ..
فليقل ما يشاء .. لم يقم على هذا العمل برهان .. فليقل يوليانوس ما يشاء ..
المهم أن يوليانوس أزهق روحه غيظا » .

والبيت الأخير من القصيدة « كشف حساب » لحياة الشاعر فى كلمتين ..



أصداء لقصيدة للشاعر اليونانى

السكندرى كفافيس

للشاعر : عبد العليم القبانى

هناك مع الظل والوحدة   بعيدا بعيدا عن الضجة
على مقعد فيه ما فى المكان صدى نعمة وصدى شقوة
أمام خوان علاه الوجوم كأن قد تجمد من وحشة
تهاوى عجوز تهاوت مناه حواليه فى حسرة مرة

وراح يفكر فيما مضى ...   وفى عمره .. كيف ولى وراح
ألم يك يملك عزم الشباب اذ الفجر .. هز جناح الصباح ؟
ألم يك احساسه بالحياة .. يبيح اذا شاء ما لا يباح ؟
فما باله .. كيف لم ينتبه   سوى الآن..كيف؟ لوخز الجراح ؟

أحقا مضى عمره .. كله   وأجدب حتى رفيف الأمل ؟
أحقا طوته رياح الخريف وناءت به شرفات الأجل ؟
.... ورانت على مسمعيه الغيوم فدمدم فى رعشة من ملل
وأطبق جفنيه فوق الرؤى   له الله .. أى شباب قتل

له الله من حكمة لم تدع   بأيامه لمحة من مرح
أطاحت باحلامه المؤنسات وأودت بقيثاره والقدح
لكم ظل يخشى جحيم المصير الى أن بدا بابه وانفتح
فيا للسراب البعيد المدى   ويا للمنى .. ضلة لم تتح

وغام الزمان وغام المكان وغامت رؤاه وغام الطريق
ولف العجوز ضباب كئيب   ترامى به فى مدار عميق
ودار به صمته فانحنى   يبث الهموم الخوان العتيق
ولكنه .. لج فى نومه   له الله .. يا ليته لا يفيق



"حديث مع"......

السامورانته



روما : من عبد المنعم سليم :

كان موعدي مع السامورانته فى الساعة الخامسة تماما ، وكنت قد تركت زوجها الكاتب الكبير البيرتو مورافيا بعد ان اتصل بها واتفق لى على هذا الموعد ... وفى طريقى الىمنزل القصصية المشهورة كنت أفكر فى أمرها ، وكيف اختارت لنفسها مكانا بعيدا عن زوجها لتكتب ..

ووقفت أمام المنزل رقم ٤٦ فى شارع بابوينى ـ وهو بحق شارع الفنانين فى روما ـ وسألت عن شقتها فقالوا لى : آخر شقة .. فأخذت أصعد السلالم حتى وصلت الى الدور

قابلتنى السامورانته بابتسامة ومدت يدها مرحبة ..

وكانت الحجرة التى جلست فيها عبارة عن ستوديو فنى ، لوحات زيتية تغطى الجدران ، قالت لى فيما بعد أنها هدايا من أصدقائها الفنانين . ومكتبة كبيرة ، وعلى « الجرامفون » موسيقى « باخ » .

والسامورانته ليست صغيرة السن ، وليست أيضا جميلة، وشعرها قصير غير منظم ، وكانت ترتدى بنطلونا ، قلت لها :

● الواقع أن معلوماتى عنك قليلة وأخشى ان أقول ان القارىء العربى لا يعرف عنك شيئا كثيرا ..

ـ هذا طبيعى جدا لان المشكلة فى الاول وفى الآخر هى مشكلة الترجمة ، فانا شخصيا لا أعرف شيئا عن الادب العربى، وطبيعى بالتالى الا يعرف القارىء العربى شيئا عنى، وانا آمل ان اقرأ ادبكم ويقرأ العالم العربى كتبى لانى أعتقد أن الادب انسانى ، وغير محلى وكلما اتسع جمهور الادب اتسعت وجهة نظر الاديب نفسه .

● الملاحظ أن انتاجك الادبى قليل فلم يظهر لك حتى الآن الا روايتان كبيرتان .

ـ أولا المقياس فى الحكم على العمل الادبى ليس بطوله او بكثرته ولكن الحكم عليه هو بقيمة العمل نفسه ، وعلى العموم فانا حاليا أكتب رواية ثالثة محورها مشكلة الدين أو بالاصح مشكلة عدم وجود ايمان ، وهى عن صبى ايطالى فى وسط عالم بلا دين .

● هل يعنى ذلك أنك مؤمنة بحق ؟

ـ اننى لا أومن بدين معين .. ولكن الدين مهم جدا ، وفى رأيى أن الاديان كلها حقيقة .. محمد والمسيح وبوذا وكلهم أنبياء وكلهم أتوا بحقيقة ، وهذه الحقائق كلها ثابتة فى جوهرها وان اختلفت فى تفاصيلها ، وهذه الحقائق بلا شك لعبت دورا هاما فى تاريخ البشرية وفى تاريخ الانسانية . والديانة مهمة للانسان ، ولكن من المؤسف حقا أن بعض الناس يتشدقون بايمانهم بالرغم من أن تصرفاتهم فى الحياة تنم عن أنهم بلا دين .. وهذا ما أرجو أن أعبر عنه فى كتابى الاخير .

● هل تعتقدين أن عدم الايمان الذى تتحدثين عنه هو السبب فى مرض العصر الذى تكلم عنه سارتر وكامى ومورافيا ؟

ـ هذا مرض قديم جدا وليس مرض هذا العصر ، فقد كان موجودا فى أيام شكسبير وقد وضح ذلك جيدا فى « هملت » والفرق الوحيد انه فى هذه الايام ظاهر بشكل أسوأ ، وأنا شخصيا لا احس بهذا السأم أو غيره من ضروب هذه الامراض التى يتحدثون عنها .. وذلك لاننى أومن بالامل .

● هل عندك أمل رغم أخطار الذرة والصواريخ ؟!

ـ أنا لا أخاف الذرة لانه ليس هناك شىء يمكن أن يدمر الحياة . اننى أفضلها عن الغباء الذى يحكم العالم الآن . ان القنبلة الذرية نتيجة من نتائج هذا الغباء . لو أن الناس كانوا أكثر ذكاء لفكروا فى أشياء أهم من ذلك .. مثلا الاغريق كانوا أذكياء فقد اكتشفوا سر الذرة قديما ولكنهم لم يهتموا بالبحث فيها أعمق من ذلك .. وكانوا يهتمون أكثر بمصير الانسان .

● هل أفهم من هذا أنك ترين أن العمل الفنى لابد أن يهتم بموضوعات معينة ؟

ـ اعتقد ان العمل الفنى دائما أخلاقى وجميل .. أخلاقى من حيث موضوعه ، وجميل من حيث شكله ، وهذه وحدة لا تتجزأ ، فلا يمكن التفرقة بين مضمون العمل والعمل ذاته، وهذه الحقيقة فطن اليها أرسطو وعبر عنها الشاعر الانجليزى « كيتس » أحسن تعبير فى قصيدته « الاناء الاغريقى »

Grecian urn فالف ليلة وليلة مثلا كتاب من أروع ما كتب فى العالم ومهماتغيرت العصور وتغيرت القيم الفرديةوالاجتماعية فان قيمته باقية ، ولا يمكن أن نقول ان موضوعه لا يهمنى اليوم لاننى مثلا ماركسية ـ لو كنت ماركسية بالفعل ـ هذا من حيث موضوعه ، ولا يمكن أن امسك بالفاظه وأشرحها ، كما يفعل اساتذة اللغة ، وارجعها الى اصولها ، فالعمل كائن حى كالروح والجسد لا يمكن التفرقة بينهما ، وعلى الناقد أن يفهم معنى الكاتب كله ، ان الاسلوب ينبع من الصدق لا من الكلمات المرصوصة ، ولا يمكن للكاتب الذى يرى الحقيقة أن يكتب باسلوب ردىء ، وبالنسبة لى لا فرق بين الجمال والحقيقة .

● هل افهم من ذلك انك تنتمين الىمدرسة ت.س.اليوت؟

ـ ليس لى مدرسة خاصة أنتمى اليها .. أنا مدرسة بمفردى ..

● جائز جدا ألا يكون لك مدرسة خاصة وأنك مدرسة بمفردك ، ولكن هل هناك شيء ما تؤمنين به ، وتلتزمين به ؟ ما موقفك مثلا من الالتزام .. ومن التزام سارتر بوجه خاص ؟

ـ ان اهم التزام للكاتب ان يقول الحقيقة ، وكل حقيقة ـ مهما كانت ـ مجالها الكتابة ،وهذا لايمكن أن يتم دون الحرية، والحرية المطلقة ، فيجب أن يكون الكاتب حرا ، وكل كاتب جيد ملتزم وكل كاتب ردىء غير ملتزم .

● هل تريدين تطبيق هذا الرأى على الشعر أيضا ؟

ـ أنا لا افرق بين الكاتب والشاعر ، فكل من استطاع أن يستخدم الكلمة كأداة للتعبير عن رؤياه vision وعن توصيل « الحقيقة » كما يراها الى غيره من الناس فهو شاعر ، ولا يهم أن كان يكتب ذلك فى اطار ما يسمونه نثرا أو ما اصطلح على تسميته بالشعر ، وأظنك تعرف أن كلمة شاعر vates عند القدماء كانت تعنى « نبى » فأنت ترى كيف أن المسألة أوسع من أن نربط الشعر بالكلام المنظوم فقط . ان كاتب القصة القصيرة شاعر ، وتشيكوف أكبر دليل على هذه الحقيقة ، وكاتب الرواية شاعر ، وكاتب المسرح شاعر ، وقد بدأ المسرح أول ما بدأ بالشعر .

● ظهرت لك مجموعة قصص قصيرة فى وقت مبكر ، فلماذا لم تشيرى اليها ؟ وهل ترجمت هذه المجموعة الى الانجليزية أم لا ؟..

ـ بعضها ترجم ، وان كنت شخصيا أفضل ألا تترجم ، ذلك لاننى كتبتها فى مرحلة مبكرة من حياتى، فى وقت لم يكن قد توفر لى فيه النضج النفسى ، ومن باب أولى النضج الفنى ، فقد كتبتها فى سن الثامنة عشرة وهى سن لا أعتقد أن الانسان يستطيع أن يصل فيه الى حقيقة ما ، عن العالم الذى يعيش فيه ، كنت مملوءة بالحماس فعلا وبالمشاعر الشخصيةالفردية، وهذه المشاعر من شانها أن تحجب الحقيقة عن الانسان .. وهذه « الحقيقة » هى فى نظرى المقياس الاول الذى به نحكم على الكاتب .

● أعرف أيضا أن كتابك الاخير « جزيرة ارتورو » أخرج فيلما سينمائيا ، فما رأيك فى الفيلم ؟ هل حافظ على فكرة القصة ؟

ـ الفيلم كان جيدا جدا ، وان كان المخرج لم يلتزم بحرفية الرواية ، ولا أعتقد أن ذلك فى استطاعته لان مجال السينما يختلف عن مجال الرواية ، فالمخرج فى روايتى اختار شكل البطلة وحدد شخصياتها بصورة تختلف كثيرا عن الصورة التى رسمتها ، ولكن هذا لم يضعف من الفيلم ، بل حصل على الجائزة الاولى فى مهرجان « سباستيان » للسينما .

● بمناسبة الحديث عن السينما ، لاحظت أن السينما فى ايطاليا أكثر تقدما عن المسرح فهل هذه الملاحظة صائبة ؟

ـ فعلا ، فلدينا مخرجون وممثلون ممتازون يعملون فى مجال السينما . والمسرح فى الواقع محتاج لمجتمع متكامل اى لابد من وجود انسجام بين أفراده ، المسرح الناجح يتطلب ان تكون هناك قيم متفق عليها بين الكاتب ومجتمعه ، ففى أيام الاغريق مثلا لم يكن هناك أى اختلاف على موقفهم من الآلهة ، أو على موقفهم من القصص التى تدور حول الآلهة ، كانت هناك تقاليد تكون الاطار الذى يتحرك فيه الكاتب وشخصياته وجمهوره .. ويلاحظ أن عظمة المسرح وجدت دائما فى مثل هذا المجتمع كانجلترا أيام شكسبير ، وفرنسا فى القرن السابع عشر ، والمسرح الاغريقى بطبيعة الحال .

● معنى ذلك الغاء المسرح الموجود فعلا الآن فى فرنسا وانجلترا وأمريكا .

ـ فى انجلترا وفرنسا توجد ثقافة معينة توحد بين أفكار الناس وبين قيمهم ، فهى تقوم مقام التقاليد والقيم التى كانت سائدة فى المجتمع القديم ، أما فى أمريكا فالمسرح مزدهر فقط بالنسبة للكتاب الذين نشأوا فى بيئات لها تقاليد مثل تنيسى وليامز فهو من الجنوب حيث المجتمع هناك له ملامح ثابتة وتقاليد متوارثة .

وكذلك فى روسيا : المسرح ناهض أيضا ، لان المجتمع له قيم واحدة ، والمستوى الثقافى رفيع .

وهنا فى ايطاليا لايوجد هذا المجتمع ، وهذه التقاليد التى تحدثت عنها بالنسبة لانجلترا وفرنسا وأمريكا وروسيا هذا بالاضافة الى أسباب أخرى مادية ، مثلا ، ان أحسن الناس فى ايطاليا هم الفقراء لانهم متمدينون ولديهم احساس ، والمسرح مرتفع الثمن ويذهب اليه الاغنياء عادة ، وهؤلاء ليست لديهم حساسية المسرح ، وهذا تبسيط للمشكلة بطبيعة الحال .. فالمشكلة أعمق من ذلك .

● ولكن كان لديكم بيرانديللو وهو كاتب مسرحى ممتاز .

ـ لا أعتقد أنه عبقرى بالصورة التى يتحدثون بها عنه ، وحتى لو فرضنا انه عبقرى بهذه الصورة فلا يستطيع كاتب ان يخلق المسرح وحده .

● اذن من يعجبك من كتاب ايطاليا ؟

ـ أهم كتاب الآن فى ايطاليا هم الشعراء مثل باسانى Bassani ، وبازولينى Pasolini وامبرتو سابا Umberto Saba ولو انه قد توفى من مدة طويلة الا أننى أعتبره أعظم شاعر فى تاريخ الادب الايطالى .

● ومورافيا ؟

ـ لست معجبة به ..!

● اذا كان لا يعجبك .. ألم تتأثرى به ؟

ـ على الاطلاق ، لم يتأثر أحدنا بالآخر ونحن الاثنين على النقيض تماما . وعلى العموم أعجبنى كتابه الاخير « السأم » وهو ان لم يكن أحب الكتاب الى فانه كاتب قدير ، ان النجاح ليس شرطا دالا على جودة الكاتب أو الكتاب ، ولكن مورافيا يشذ عن هذه القاعدة فهو مثل للكاتب الجيد الناجح .

السا مورانته

- من أشهر كتاب ايطاليا الروائيين
- كتبت أول مجموعة قصص قصيرة فى ١٩٤٢
- كتبت روايتها الاولى « بيت الكذابين » عام ١٩٤٨ وترجمت الى الانجليزية . وقد حازت هذه الرواية جائزة Viereggio وهى جائزة أدبية هامة فى ايطاليا .
- نشرت روايتها الثانية جزيرة ارتورو Arturo's Island سنة ١٩٥٧ ، وقد حازت هى الاخرى جائزة Strega وهى أكبر جائزة أدبية فى ايطاليا ، وترجمت هذه الرواية الى اللغة الالمانية ثم الى الانجليزية والفرنسية ، وقد ترجمت بعد ذلك الى حوالى ١٥ لغة، واخذت عنها قصة للسينما ،وحصل الفيلم على الجائزة الأولى فى مهرجان سباستيان .
- عمرها ٤٣ سنة .
- زوجة البرتو مورافيا .



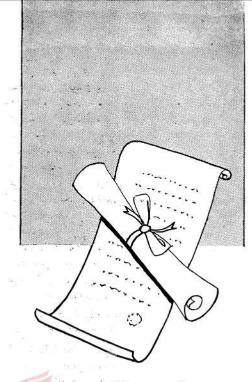
بين عامين

للشاعرة : وفاء وجدى

دقت الأجراس تنبى أن عاما قد مضى ..
مر كالأطياف ..
كالأحلام .
كالغيمات فى صيف الكنانه ..
مر يطوى ذكريات غاليات ..
ومضى ينثر فى النفس شجونه ..
مر عام .. والأمانى الجميله ..
كلها نامت على صدر الزمان ..
كلها نامت ..
كطفل راكد الآمال مسلوب الأمان ..
مر عام ..
ليته ما مر يا قلبى سدى ..
ليته ما سار ياقلبى على غير هدى ..
مر عام ..
تاه فى درب السنين ..
كان بعضا من حياتى ..
اين هاتيك الحياة ؟
ضمها الماضى الى عمر الفناء ..
ساقها للصمت فى ذات مساء ..
لا صدى يسمع أو لمح ضياء ..
لا ، ولا عذب غناء ..

***

دقت الأجراس تنبى .. أن عاما قد مضى ..
ثم اطفات الشموع ..
كانت الأضواء تبكى ..
لم تبكى ؟
سكبت آخر دمعة ..
ودعت آخر شمعة ..
من شموع ذابلات ..
كلها عاثت بصحراء حياتى ..
أكلت من عامى الماضى ..
وضمت ذكرياتى ..
ذكرياتى ..
كلها نامت باحضان الشموع ..
حبست دمعا غزيرا
وبكت دون دموع ..
ثم أمسكت بشمعه ..
شمعة فيها حياه ..
نبضت فيها حياه ..
شمعة العام الجديد ..
انها بعض حياتى ..
لم أعش هذى الحياه ..
انما آمل فيها
املا حلوا واحلاما سعيده
غمرت هذا الوجود ..
وصلت للاحدود ..
مر عام ..
واتى عام جديد ..
فيه أحلى الأمنيات ..
من رؤى اسحاره ..
وعلى أوتاره ..
يعزف الكون ارق الأغنيات ..
وأنا أرقد فى دفء المنى ..
واغنى أغنيات الكون صبحا ومساء ..
وفؤادى كله شدو وفرح ورجاء ..
برؤى العام الجديد ..
هكذا ودعت عاما ..
واتى العام الجديد ..
خالصا من قيده ..
راقصا فى مهده ..
مشرقا مثل دعابات الوليد ..
باسم الصبح ..
ندى الفجر ..
شفاف الأصيل ..
كل شىء فيه رقراق جميل ..
ها هو العام الجديد ..
وأنا بالشوق والآمال اهفو للجديد ..



جوائز الدولة

تفضل السيد الرئيس جمال عبد الناصر فى عيد العلم يوم السبت الموافق ١٥ ديسمبر سنة ١٩٦٢ بتسليم جوائز الدولة الى أصحابها ـ ويسر المجلة أن تقدمهم لقرائها

جوائز الدولة التقديرية

الفنون : المرحوم محمد حسن

الحكم على جهود السابقين يقتضينا أن نتمثلهم فى عصرهم الذى عاشوا فيه ، نحيط بظروف نشأتهم ، وبالمؤثرات التى تفاعلوا بها ، وبالعوامل التى قادت اتجاههم ..

قد نستطيع تقييم أثر فنى منعــزلا عن عصره ، .. نقبله أو نرفضه على قدر مضمونه الجمالى ، ولكن حين يكون الامر متعلقا بالفنان ذاته .. جهده وأثره ومكانته فانه لا بد ان نتمثـل تجربته فى زمنها حتى يصدر حكمنا على أعماله بمنأى عن الخطأ

قد لا تعيش طويلا بعض الاعمال الادبية والفنية اذا ما قيست بمعايير النقد المجردة .. ولكن هذه الاعمال تحيا بدورهـــا التاريخى وبرسالتها التى أدتها فى زمانها ومن أجل هذا سيبقى لها جلالها .

ولقد تجلت هذه المعانى فى منح جوائز الدولة التقديرية لعام ١٩٦١ اذ بدأ فيها تقدير الدولة لجهود جيل ألقى عليه عصره أعباء وفرض عليه تضحيات وشغله بمهام نازعت عنـد البعض طاقة الابداع ..

وكلما استعرضت اثرا لهذاالجيل ذكرت كلمات المازنى :

« لقد قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد وبأن يشـتغل أبناؤه بقطع هذه الجبـال التى تسد الطـريق وتسوية الارض لمن يأتون بعـدهم .. فلندع الخلود ولنسـأل كم شبرا مهدنا من الطريق » .

وما أصدق هذه الكلمات على بعض رواد جيـل الفنانين التشكيليين الذى ظهر فى عشرينات هذا القرن ، والذى كرمته الدولة فى اسم « محمد حسن » حين منحته جائزتها التقديرية التى لم تدركه حيا ..

هذا جيل ولد على أرض صلبة ، وكان عليه أن يشق طريقه بيده دون تجارب قريبة تسنده ..

أول العناصر التى تعين على تقديره هو استظهار أوضاع الفنون فى مصر حين نشأ .. ماذا كانت عليه ؟ وما هى المفاهيم الفنية للعصر ؟.

لقد كان لمصر خط متصل من الحضارة الفنية الخالدة .. تراث مصرى قديم عمره أربعة آلاف عام ، وتراث اسلامى عمره ألف عام ، ولكن معارك التخريب التى طمست معــالم الروح المصرية حجبت هذا التراث العظيم فحين بدأت الحياة الفنيـة ، كانت بدايتها ميلادا جديدا غريبا على هذا الماضى .. بدأت مع احتكاك مصر بمظاهر الحضارة الغربية ، ففى سنة ١٨٩١ ، وهى السنة التى شهدت مولد مختار ويوسف كامل وسبقت مولد محمد حسن بعام ، أقيم أول معرض للصور بدار الأوبرا . وسبق هذا المعرض قدوم بعض الفنانين الأجانب مثل ب. لنوار الفرنسى ، ونيقولا فورشيللا الايطالى ، وفالنت ، وراللى اليونانى ، وبوجدانوف الروسى . أقيم هذا المعرض مصادفة ليجمع بعض أعمال هؤلاء الوافدين .. وشهدت القاهرة لوحات تمثل المماليك والأهرام وشرقا مليئا بالطنافس ، مشبعا بالبخور . وتعاقبت المعارض ، وأخذ الهواة يلتقون بأساليب أكاديمية يدرسـونها على أيدى هؤلاء القادمين ، حتى أنشئت مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ ، فكانت امتدادا لهذا الخط من التعاليم الأكاديمية الوافدة ..

وعندما أقيم معرض الصور المصرى سنة ١٩١٩ الذى مثلت فيه العناصر المصرية كان بداية متواضعة أشبه بعصر « العروضيين » فى الشعر .

ولقد عبرت الكاتبة « مى » عن قيمة هذا المعرض ورسمت صورة لبداية النشاط الفنى اذ كتبت :

« لقد أضيف الى الأحاديث المزعجة التى ملأت أندية القاهرة فى هذه الأيام موضوع لم تألفه بعـد اجتماعاتنا .. موضـوع الفنون الجميلة . لم يكن فى هذا المعرض ثمة ما هو منقول عن الطبيعة مباشرة او معبر عن فكرة شخصية الا رسمان اثنـان ، الا أن من الرسوم المنسوخة عن رسوم موضوعة وفوتوغرافيات ما كان حسنا » .

بهذا كانت البداية .. التعبير فى حدود النقل او تصوير المشاهد بأساليب أكاديمية وبينما كان الشـعر قد اجتاز عصر العروض وارتفعت فيه هامة محمود سامى البارودى ممهدا لعصر شوقى وحافظ ومطران ، كان الأدب قد تحرر من قيـود التكلف والمحسنات ولغة الدواوين على يدى المويلحى ، والمرصفى ، ومحمد تيمور ، فان الفنانين التشكيليين لم يجدوا خلفهم تجربة. كان على جيلهم أن يكون جيل التقليد ، وجيل الانطلاق والابداع معا ، قطعت طلائعهم فى سنوات قصار مراحل اجتازها الشعر والأدب فى جيلين .

على غير اتفاق بينهم اتخذ كل منهم مكانا فى حركة النهضة. كان مختار مثال النهضة وداعية الفنون . تحول الفن على يديه الى ضرورة قومية ارتبطت بمشاعر الجموع وطموحها وتطلعها

وهو قد رسم للفن طريق انطلاقه من القيود التعليمية بالعودة الى التراث والتطلع الى روح العصر .

وكان يوسف كامل وأحمد صبرى معلمى الجيل .. أودعا عصارة تجاربهما ، وحب الفن فى أجيال تتلمذت عليهما وشقا الطريق بصمت واخلاص للقادمين .

أما راغب عياد فقد افتتح التحرر من الأكاديمية ونقل التصوير الى الواقعية وادى فى الفن دورا يشبه فى ناحية من نواحيه دور المازنى فى الأدب .. كلاهما حـرر أسلوبه من بلاغة « المقامات » التقليدية واتجه الى الواقع اليومى فقدم منه صورة فنية جريئة .

وامتدادا لجيل الهواة الذى تعلم الفن بعيدا عن المدرسة ظهر محمود سعيد وناجى نموذجين للانطلاق من الأكاديمية والتعبير عن الشخصية فى الفن . أحدهما يمثل الرمز والأعماق والايحاء الداخلى لبلاده .. والآخر يمثل اشراقهـا وبهجة الوانها ، وكلاهما يقدم مثلا لانطلاق الفن من القيود التعليمية الى الابداع والتعبير الشخصى . وقد أفسحت لهما موهبتهما مكانا فذا بين الرواد .

أما محمد حسن فقد أحيا دور « الفنان الصانع » بمدلوله المصرى القديم ، فاللغة المصرية القديمة لم تعرف التفرقة بين الفنان والصانع . فالفنان القديم هو المبدع وهو المنفذ . هو مبتكر الفكرة وصانعها . فى يديه تتجمع براعات يضعها فى خدمة الحاكم ويخرج من أناملها روائعه .

كذلك كان محمد حسن ، جمع ببراعاته الفنون كلها وتعمق أسرارها الحرفية ، وأنتج فى كل مجالاتها بمقدرة وخبرة ودراية بكل أساليب الأداء .

نلمح أولى الاشارات الى امتيازه حين كان طالبا بمدرسة الفنون الجميلة فى تقرير كتبه الاستاذ « لابلانى » ناظر المدرسة سنة ١٩١٠ عن مقدرة المصريين الفنية يشيد فيه بذكائه وادراكه الواسع للامور ثم يقول : « انه أبدى منذ الشهور الاولى امتيازا ظاهرا فى الرسم وهو يتقدم بخطى ثابتة .. لقد صنع صورا لزملائه ورسوما من الطبيعة الحية لا تقتصر على مجرد النقل .. وبعض لوحاته تشير الى مستقبله كمصور ، وتومىء الى ما يتوفر له من الاحساس باللون وحاسة التكوين .. »

ونراه فور تخرجه من مدرسة الفنون الجميلة يعمل مدرسا بمدرسة الفنون الزخرفية ثم يوفد الى لندن لدراسة الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ويعود ليتابع نهجه فى مدرسة الفنون والزخارف ..

ولعل هذه البداية هى التى وجهته نحو الفـن التطبيقى والصناعات الزخرفية فكان هواه معها .. وعليها وقف قدرا كبيرا من جهده .. ولعله ايضا لمس الفراغ فى مجـال هذه الفنون والحاجة الى احيائها باعتبارها من مقومات النهضة .. الم تكن الصناعات الفنية مصدر قوة شعبية خشاها الطغاة فى عصور الظلام ؟ ألم تطلعنا صفحات ابن اياس على جموع مهرة الفنيين تحشدهم بواخر السلطان سليم الأول من مصر الى القسطنطينية فكان رحيلهم ايذانا بافول حضارة الصناعات الفنية . كما أشار الدكتور حسين فوزى فى كتابه « سندباد مصرى » .

من أجل هذا صادف اتجاه محمد حسن نحو هذه الفنون والصناعات الزخرفية وعنـايته بها صدى من الضروريات التاريخية .

وبعد عن هذا المجال فى بعثة أخرى الى ايطاليا غير أنه لم يلبث أن عاد منها ليستأنف ما بداه فى حقل الفنون التطبيقية وأعد جيلا من الفنانين التقت عندهم قدرة الابتكار مع قدرة التنفيذ ، وموهبة الابداع الفنى مع خبرة الأداء .

وكان هو نفسه على رأسهم يصمم وينفذ ويخرج نماذج من روائع الفن التطبيقى . وبهذه المجموعة التى أحاطت به اقتحم مجالات كثيرة وبدا يتهيأ للتقدم الى الصفوف التى كان يحتلها الأجانب فى مجالات الفنون .. وتلك ناحية أخرى من نواحيه فهو من جيل قدر له ان يحمل مهمة تمصير الوظائف وفتح الطريق للعناصر القومية .

ولقد استغرق الكفاح الوظيفى وتهيئة السبيل لمعاونيـه جانبا كبيرا من جهده ، ولكنه لم يبعده عن مجال الانتاج الفنى . ولا صرفه اضطلاعه بنهضة الفن التطبيقى عن فن التصوير فهو منذ بدأت معارض القاهرة الأولى ، نراه مشـاركا فيها ، ونلمح انتاجه فى معارض الجمعية المصرية للفنون الجميلة ، وفى معارض جماعة محبى الفنون كما نراه مشاركا فى جهود جماعة الخيـال التى أسسها مختار للنهوض بالفن المصرى والدعوة الى استلهام التراث والبيئة .

وفى هذه المعارض جميعا نرى لوحات محمد حسن بأسمائها وموضوعاتها المصرية تؤكد « مصرية الموضوع » الى جانب لوحات الوافدين والمستشرقين من الأجانب ..

« والصورة الشخصية » هى العنصر الغالب فى انتـاج محمد حسن وهو مصور واقعى .. واذا كانت الواقعيـة من التعبيرات التى تحتمل فى لغة النقد مدلولات عـدة الا ان ما أقصده بواقعية محمد حسن هو محاولته تصوير الأشـباه الحقيقية للاشياء .. وجودها الموضوعى كما تراه وتدركه العين .. وهذا الحرص على التطابق أو التشابه احسـاس مصرى أصيل كانت تمليه على الفنان المصرى منذ القـدم اعتبارات دينية غير أن هذا الاحساس الدينى كان يهز الفنان القـديم فيضفى على عمله قوة ايحائية .. لمسة من روحه تمـد الأثر الفنى الى أغوار نفسية عميقة ... وهـذا عنصر لا يتوافر لواقعية محمد حسن فاللوحة الفنية عنده تخدم غرضها المباشر .. تصوير الشبه ، ولمحات من معـالم الشخصية وهى اذا صورت شخصا فانما تضعك أمام فرد بذاته لا امام « رمز » أو « نموذج » ... واذا صورت منظرا فانما تقصد مكانا بذاته ، وفيها جماع خبرة سنادها القواعد والتعاليم الأكاديمية .. خبرة توجهه نحو اختيار اللون والوضع واحكام التكوين وتحقق من ترابط هذه العناصر التناسق التشكيلى الذى يؤدى فى النفس هذا الوقع الجمالى المباشر .

ولكن أثر اللوحة يقف عند هذا الحد لا يتجاوزها الـى الدلالات الرمزية والسحر الغامض الذى ينطوى عليه فن محمود سعيد مثلا ، وليس فيها هذه الطاقة الوجدانية والفكرية فى لوحات ناجى ، وليس فيها جراة التحرر والانطلاق عنـد راغب عياد .

وحين يميل محمد حسن الى السخرية ، وهى هبـة من هباته نراه يلتزم الواقعية فى رسومه الكاريكاتورية وفى تماثيله ، انها رغم تعبيرها الفكاهى لا تجنح الى المبالغة فى طريقة الأداء .. المبالغة قد تجىء موضوعية كمبالغة التعبير عن سليمان نجيب فى مظهر « الجنتلمان » أو عبد الرحمن صدقى فى مشهد (روميو) ولكن أسلوب الأداء يلتزم الواقعية التى ظل محمد حسن أمينا لها لم يخرج عن نطاقها فى أساليب تعبيره ولا فى نهج حياته ..

ولقد عاش محمد حسن فى مجالات نشاطه الفنى أكثر من نصف قرن عاشها فى كفاح دائب منذ بعثته قريته « دنجواى » الى المدينة صبيا حتى استقبلته رفاتا .

ومهما تعددت أساليب الفن خلال هذه الحقبـة وتنوعت الاتجاهات فان له « ولجيل الأساتذة » الذى ينتمى اليه ولاءنا العميق .. فهو أحد من مهدوا الطريق .

بدر الدين أبو غازى

الآداب : أحمد حسن الزيات

والحديث اليوم عن صاحب الرسالة او صاحب الادب الاخضر فقد نشأ الزيات فى حضن الريف ريف الدقهلية عند كفر دميرة التى يحدها من الشرق والغرب السهول الخضر والمروج الغين فنشأ بحكم البيئة مطبوعا على الالوان والالحان • وفى ادب الزيات من القرية صور ولوحات تردك اليها وتعطفك عليها وتصلك بها وتسرح خيالك فيها •• ففى جمع القطن يرش قلمه النغم على اطراف الحقول وبين خطوط الزرع حتى لتخال من الوصف ان كل شىء فى القرية موقع : خطو اسراب فتيات الجنى واهازيج العرائس فى طرقات القرية وضحكات الصبايا فى الازقة المطلولة فاذا افضى بهن الطريق الى اعلى الحقل حيين « باصواتهن الرخيمة الشادية شجيرات القطن وقد انعقدت على اوراقها اكاليل الحباب وسال على اطرافها رضاب الندى ، ومشين فى اخاديد الارض منحنيات على الفروع الموقرة بالثمر الغالى يقطفنه فى لباقة ويضعنه فى خفة وهن يتفكهن بالنكات ويتروحن بالاغانى ويتسارون بالمنى ، ثم يعدن فى طفول الشمس يمرحن كالغزلان ويصدحن كالعصافير •• » •

هذه صورة لها اشباه ••

وادب الزيات فيه من خلق القرية وعليه طابعها فهو ودود عف شف رفاف كالنسائم اريحى كالشمائل ، ملون كالاصائل اصائل القرية فى امسيات الربيع •

وادب الزيات فيه من القرية شجاها وآلامها وهو ساحة دعواها واشكالها وهو مجلى مناها وآمالها •• يصف الفلاحين كمن كابد ، ويدفع عن الاجراء كمن عانى وشقى • « ووحى الرسالة » باجزائه الاربعة للريف فيه اثر ظاهر وللفلاح بين موضوعاته أكبر نصيب •

وقد ارسلت موهبة الزيات الادبية وميضها فى طفولته فحين بلغ الازهر فى الثانية عشرة من عمره عرف عنه ميله الى الادب فى الوقت الذى كانت الدراسة فى الازهر حوله لغوية وفقهية والعلوم كلها عقلية ونقلية • ولكن الزيات انعطف بميله الطبيعى الى الادب ومايعين عليه من علوم ـ العربية كالنحو والبلاغة والعروض والبيان •

وهفا الى الادب مثله رفيقاه طه حسين ومحمود زناتى وكان الثلاثة ينشرون بشائر ادبهم فى صحف ذلك العهد اليومية والاسبوعية • كانت للزيات شهرة فى النثر حين اشتهر طه بالشعر ومحمود زناتى بالرواية يروى الكثير من النوادر والاشعار حتى لقب بالزمخشرى حين أطلق على «الزيات » اسم ثعلب صاحب كتاب الفصيح وعلى ((طه)) اسم المبرد .

وعلى ذكر الادب والازهر تخايل الكاتب صورة الشيخ محمد عبده فهو أول من أدخل درس الادب فى الازهر يظاهره رجلان هما الشيخ محمد محمود الشنقيطى والشيخ سيد المرصفى •

وقد حضر الزيات ، الشيخ محمد عبده حين كان يدرس فى الرواق العباسى • كان ناشئا يافعا ماخوذا بسحر بلاغته ولكنه درس على الشنقيطى المعلقات وعلى المرصفى المفصل للزمخشرى •• والحماسة لابى تمام ، والكامل للمبرد •

وكان الشيخ المرصفى صديقا حميما للمستشرق الفرنسى « بلاج » الذى كان مفتشا عاما للغة العربية بالمدارس الفرنسية •• وكان دائما يطلب الى الشيخ المرصفى أن يختار له أكفاء للتدريس بالمدارس الفرنسية • وفى سنة ١٩٠٧ اختار له الشيخ المرصفى ، تلميذه احمد حسن الزيات •

وذهب الزيات الى عمله الجديد وهو لايعرف طرق التدريس ولكنه حاز اعجاب المفتش بلاج الذى كان يترجم حكايات لافونتين ويعهد بها الى الزيات مدرس العربية الجديد لينظمها •

واشتدت حركة ترجمة بلاج للقصص الفرنسى حين استوثق من الزيات الذى كان يعيد صياغة جميع ماينقله بلاج الى العربية • كان الزيات يصب مترجمات بلاج فى القالب العربى الاصيل • ومن آثاره فى هذا الميدان كتاب « بحر الآداب » وهو خمسة أجزاء للمطالعة وكتاب سفينة النحاة « فى النحو » ، وسفينة البلغاء « فى البيان والبديع » •• وقد ساعد الزيات فى هذين الكتابين الشيخ سيد الشايب •

حقيقة آن للحقيقة ان تسجلها فى اليوم الذى تقدر الدولة فيه صاحب الرسالة •

نشأ الزيات فى صحن الازهر فلما انشئت الجامعة الاهلية سنة ١٩٠٨ سارع اليها حيث تلقى علومه على نللينو وجويدى وسانتللانا وليتمان • وكانت الجامعة فى اول عهدها جل اساتذتها من المستشرقين الذين استعانت بهم للتدريس بها ••

وفى سنة ١٩٢٢ دخل الحقوق الفرنسية وكانت الدراسة بها ليلية ومدتها ثلاث سنوات امضى بها سنتين فى مصر والثالثة فى فرنسا حيث ادى الامتحان وحصل على ليسانس من كلية الحقوق جامعة باريس سنة ١٩٢٥ • وبذلك يكون الزيات قد حصل على الليسانس مرتين : ليسانس الآداب من الجامعة الاهلية « المصرية القديمة » سنة ١٩١٢ ، ليسانس الحقوق الفرنسية من باريس سنة ١٩٢٥ •

وفى طريقه الى فرنسا استبدل فى الباخرة الزى الافرنجى بالزى الازهرى ، ولم يعد اليه بعد ذلك •

وفى سنة ١٩٢٩ انتدبته شخصيا حكومة العراق لتدريس الادب العربى بدار المعلمين العالية ببغداد وظل بها حتى سنة ١٩٣٢ • وهناك القى عدة محاضرات احدثت دويا فى المحيط الادبى •

وفى سنة ١٩٣٣ انشأ مجلة الرسالة •

ولم تكن « الرسالة » مجلة فحسب بل كانت جامعة متنقلة ينتمى اليهاالكثيرون الانتماء الذىيشرف به صاحبه ، فعلىصفحاتها ظهر كتاب الطليعة فى كل بلد عربى وكانت الكتابة فى الرسالة شهادة للكاتب تعتمده بين الكتاب •

ولم تكن « الرسالة » مجلة فحسب بل كانت سفارة لاتدانيها السفارات • نشأت « الرسالة » جيلا وربطت قلوبا وجمعت أفكارا ومهدت للقومية العربية بما نشرته من أدب كل شعب ، وما أشاعته من معانى الوحدة • لقد تحدثت عن الرسالة فى هذه « المجلة » فى مطلع عام ١٩٦١ فلاتجه بالحديث اليوم الى صاحبها •

لقد وقف استاذنا الزيات وراء الرسالة يعلم ـ فيها وفىآثاره الادبية الاخرى ـ أجيالا فى مصر وفى غيرها • وكل بلد ينطق العربية قد عرف الزيات منذ ظهر كتابه « تاريخ الادب العربى » فقد كان هذا الكتاب مقررا فى جميع هذه البلاد وقد تناوله بالتحليل المستشرق بروكلمان •

وقد طارت شهرة الزيات فى حياة الرسالة كل مطار حتى بين المستشرقين فى فرنسا وانجلترا وايطاليا والمانيا فقد كتب المستشرقون له فى الرسالة مثل « جب » وكتبوا عنها مثل نيكلسون •

والزيات صاحب مدرسة من تلاميذها صفوة الكتاب فى البلاد العربية والزيات صاحب اسلوب • اسلوب اصيل فى العربية وان لم يتاثر بطريقة معينة فى الكتابة • انه يختلف عن كتاب العربية فى الترادف • فهو ينفر من الترادف والحشو والتطويل والفضول حتى ما كان منه للتحسين او التحلية • واللفظة عنده تنزل من العبارة فى مكانها الاصيل بحيث يتعذر حذفها او تبديلها حتى لقد اعلن « روفائيل بطى » شيخ الادب والصحافة فى بغداد فى جريدة « البلاد » عن جائزة لمن يدل على لفظة فى غير ما وضعت له •• ولم يحدث ان ظفر احد بالجائزة •

وابرز مافى اسلوب الاستاذ الزيات ازدواج الجمل ووزن الكلمات بدون سجع • والازدواج لون من الموسيقى او حسن التنسيق فى الاسلوب والقرآن الكريم حافل به مثل قوله تعالى « وآتيناهما الكتاب المستبين وهديناهما الصراط المستقيم » •

لقد وضح الآن السر فى وصفى لاستاذنا الزيات بان اسلوبه اصيل فى العربية • ان الازدواج عنده يستشرف الى هذا المستوى الاعلى •

اذكر له عبارة يصف بها مستورى الحال ظاهرا ، استهلهـا بوصف القرآن لامثال هؤلاء ، ثم انطلق يكمل فقال « يحسبهم الجاهل اغنياء من التعفف اقوياء من الصبر » . وهو نمط يعلو كثيرا على مانقع عليه عند الحريرى من الازدواج المسجوع مثل قوله فى احدى مقاماته يصف خطيبا :

« هو يطبع الاسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الاسماع بزواجر وعظه » .

ولعل خير وصف لاسلوب الزيات كتابه :

« دفاع عن البلاغة » فقد كان ـ قصد ام لم يقصد ـ يصـف خصائص اسلوبه .

وللزيات سبعة كتب مطبوعة اولها :

تاريخ الادب العربى الذى طبع ١٨ طبعة وقد استهدى هذا الكتاب كثير من المؤلفين فعلى نمطه الف كتــاب « الوسيط » للاسكندرى وآخرين .

وكتاب « فى اصول الادب » وقد جاء فى هذا الكتاب بحث عن تاريخ الف ليلة وليلة أخذته عنه دائرة المعارف الاسلاميـة ونشرته تباعا صحف سوريا والعراق ومجلة المجمع العـلمى « بدمشق » .. وهذا البحث من اسباب شهرته العريضة فى البلاد العربية .

اما كتابه « وحى الرسالة » فيقع فى اربعة اجزاء طبـع الجزء الاول منها خمس طبعات وعن هذا الكتاب نال جائزة الدولة سنة ١٩٥٣ .

وللاستاذ الزيات :

دفاع عن البلاغة

مختارات من الادب الفرنسى

كما ترجم عن الفرنسية « آلام فرتر » و « رفائيل » اللذين استفاضت شهرته على اثر صدورهما ، فقد كتب المستشرق المجرى عبد الكريم جرمانوس كتابة مستفيضة عن آلام فرتر منوها انه سر منها اكثر من الاصل مع ان الترجمة حرفية .

والاستاذ الزيات يعيش اليوم فى كتاب جديد مجيد هو كتابه « عبقرية الاسلام » الذى يذكرنا بكتاب شاتوبريان « عبقـرية المسيحية » .. ولا احسب كتاب الزيات يتحدث عن الاسلام من حيث هو نظم ومعاملات ولكن من حيث الروح والطابع .. سوف نلتقى فى « عبقرية الاسلام » بكتاب دينى ادبى .

أقول هذا فى عيد العلم الذى جاء على عادته من كل عام ليتوج رجالنا الكبار ويبارك على الطريق خطوات شباب الباحثين وما اسعدنا نحن ابناء الرسالة حين زفت جائزة الادب الى صاحبها .. صاحب الرسالة ..

انى فى هذا اليوم التاريخى يدوى فى سمعى التصفيق الحار العريض ـ الذى استقبل به اخواننا السوريون فى مهرجان الشعر الثالث فى دمشق صاحب الجائزة التقديرية صاحب الرسالة وهو فى طريقه الى المنبر فى تواضع العالم ورقة الفنان ودماثة الانسان وهالة العظيم .. ودمعت عيوننا نحن المصريين .

اتذكر هذا اليوم فترى عينى على البعد فى كل ناحية من انحاء العالم العربى والاسلامى تلاميذ الرجل العظيم ومريديه وعشاق فنه وعارفى فضله وقد هزهم ـ التقدير الكبير لصاحب الاثـر الكبير .. ان الامر اكبر من جائزة تهدى فما اكثر الجـوائز فى حياة الافراد وفى حياة الشعوب . انها قيمة علينـا تثرى نفوسنا وتسعد ايامنا وتعمق كفاحنا ان ينعقد الغار على راس العمالقة الافذاذ من روادنا العقاد وطه حسين والحكيم والزيات .. لنا التهنئة ولهم التحية فى عيد العلم وفى كل عيد يذكر فيه الرجال وتعلو فيه الاقدار ويكتب فيه التاريخ .

الدكتورة نعمات احمد فؤاد

العلوم الاجتماعية : الدكتور على بدوى

من بين من منحتهم الدولة فى هذا العام جائزة التفـوق فى العلوم الاجتماعية الدكتور على بدوى المحامى . وقد صادف هذا التقدير من الدولة أهله . ذلك لان على بدوى جوهـر فرد . خامته النبوغ والتفوق ، تلمس ذلك فى كل مايمارسه من عمل أو يفكر فيه من شئون .

وهو من أبناء الصعيد الكادحين على ضفة النيل . ولد عام ١٨٩٥ فى « نزلة بدوى » من أعمال مركز « ديروط » محافظة « أسيوط » ونشا فى أسرة معروفة بالصلاح والمحافظة على تعاليم الدين ، وقد انطبعت فى نفسه من بساطة الريف وهدوئه وصفائه صفات الرزانة والبساطة وهدوء الطبع فلا تسمع منه كلمة نابية ، ولا تراه الا جادا باسما ، يعرف ربه احسن المعرفة ، مستقيم فى أخلاقه غاية الاستقامة ، محب لاهله واخوانه غاية الحب وأعمقه ، متواضع تواضع العلماء حتى لتظن أنه رجل عادى مع انه من أفذاذ أبناء جيله خلقا وعلما ، لا يثور الا لكرامته وعند ذلك لا تستطيع ان تترضاه ولووضعت الشمس والقمر فى يديه .

هذا هو على بدوى الذى أعرفه والذى كرمته الدولة .

على بدوى دائما فى الصف الاول .

كان الاول فى دراسته الاولى ، وكان أول خريجى مدرسـة الحقوق عام ١٩١٧ ، ثم التحق بالنيابة فكان من أبرز رجالها ، ثم أرسل فى بعثة الى أوربا (من ١٩٢١ ــ ١٩٢٣) فكان متفوقا على أقرانه وحصل على دبلوم العلوم الجنائية من جامعـة باريس ، والتحق بسفارات روما وأثينا ولندرة من سنة ١٩٢٣ الى سنة ١٩٢٧ ، فكسب من أسفاره ودراساته فى الخـارج ثروة علمية ضخمة فى الاجتماع والقانون .

ولما عاد الى مصر عين قاضيا بالمحاكم الوطنية بالاسكندرية مدة عام ونصف عام ، فكانت أحكامه ثروة للمشتغلين بالقانون ثم عين فى نوفمبر سنة ١٩٢٨ مدرسا للقانون بكلية الحقـوق فانشأ فيها دراسة مادة « تاريخ القانون » ثم عهد اليـه بتدريس مادة القانون الجنائى فاصبح استاذ كرسيه من سنة ١٩٣١ الى سنة ١٩٣٩ ، ثم افتتح كلية الحقوق بالاسكندرية وأدارها مدة عامين ، وفى سنة ١٩٤٠ عين عميدا لكلية الحقوق بالقاهرة ، وكان على بدوى طوال هذه السنوات يبنى لبلده جيلا ممتازا من رجال القانون هم « مدرسة على بدوى » وهم يشغلون الآن أكبر مناصب الدولة فى القضاء والادارة .

ثم استقال على بدوى من عمادة كلية الحقوق فى سنة ١٩٤٢ واشتغل بالمحاماة مهنة الحرية والكرامة ، فكان يصل دائما فى كل مرافعاته فى أكبر القضايا الى حد الابداع ، وتعلمنـا منه دروسا لا ننساها فى كيف تكون المرافعــات « هادئة » و « عميقة » و « منتجة » فى أسلوب عف جرىء .

وكان كل ذلك لا يشغله عن متابعة نشاطه رئيسا للجـان تعديل القوانين التى انتفعت بالكثير من علمه وتجربته منـذ سنة ١٩٣٧ حتى الآن . وهو عضو المجلس الاعلى للجامعـات ممثلا لجامعة القاهرة من الخارج .

ومن مؤلفات على بدوى وهى من المراجع القيمة فى القانون كتب : « التاريخ العام للقانون » و « مبادىء القـانون الرومانى » و « أصول الشرائع » و « مبادىء القانون الجنائى فى الجريمة » عدا بحوث قيمة فى الاجتماع والقانون نشرت بمجلة القانون والاقتصاد .

وعين على بدوى وزيرا للعدل فى ٢ يوليو سنة ١٩٥٢ فبقى فى الوزارة أياما قليلة ثم عاد الى المحاماة ـ تلك المهنة التى تشبه نهر النيل كل من شرب من مائه العذب عاد اليه .

هذا هو على بدوى الذى كرمته الدولة فكرمت العلم فى شخصه المتواضع ، فليتخذ منه أبناء هذا الجيـل مثـلا عاليا .

حسين أبو زيد

جوائز الدولة التشجيعية

ب ـ الموسيقى : عبد الحميد عبد الرحمن

أول مبعوث درس الموسيقى علميا وعمليا ببعثة دراسيةلوزارة التربية والتعليم عام ١٩٢٩ ، لمدة خمس سنوات بمدرسة المعلمين العليا بباريس ، ثم عين مفتشا للموسيقى وبعدها مديرا لموسيقات الجيش ، وتولى كذلك مناصب رئيسية هامة آخرها مدير المسرح الغنائى ثم مدير ادارة الموسيقى بوزارة الثقافة ، وعضو مجلس ادارة اوركسترا القاهرة السيمفونى وهيئة الاذاعة والتليفزيون وهو حاليا نقيب الموسيقيين

وفى عام ١٩٣٩ حصل على الجائزة الاولى لمسابقة الاناشيد القومية التى أجرتها وزارة التربية لنشيده « بلادى بلادى » وله انتاج غزير فى الموسيقى التصويرية والالحان العربية بالاذاعة . وتعتبر أوبريت« شروق الاندلس » اولى الاعمال الموسيقية الهامة من نوعها بالجمهورية للموسيقى المسرحية المتطورة . كما أن له أيضا أوبريت « مجنون ليلى » و «قمبيز» اللتين سجلتا بالاذاعة .

أسهم فى تأسيس اوركسترا الاذاعة .

ويعتبر أول من مصر المارشات العسكرية بالجيش ، كما أنه

وسماعى « فى قصر الرشيد » الذى حاز عليه جائزة الدولة التشجيعية لعام ١٩٦٢ اعتبرته لجنة الفحص ، من الاعمال الموسيقية الهامة ـ بالرغم من قصر مدة عزفه ـ لانه تناول أحد القوالب العربية التقليدية بالتطوير بصياغته للاوركسترا السيمفونى مع الاحتفاظ بمميزاته الاصلية من حيث الايقاع والقالب مع ادخال الهارمونية المناسبة. وكذلك الالحان المضادة « البوليفونية » ، كل ذلك فى توزيع آلى ملون ومناسب ويشمل السماعى أربع بدنيات يتبع التسليم الثلاثة الاولى منها وينتهى بالرابعة فى ايقاع مثلث ـ ومقام السماعى النهاوند المصور على الماهور ـ سى صغير ـ وصيغت بدنياته الثانية والثالثة فى مقامات أخرى قريبة للمقام الاساسى

أبو بكر خيرت

***

ج ـ الاخراج المسرحى : زكى طليمات

ان القلب ليمتلىء بالمسرة والفرح ، وان البهجة لتفعم النفس ، وتفيض على الجوارح ، عندما مايرى المرء سنوات الكفاح التى خاضها رجل عظيم تتوج فى النهاية بالعرفان والتقدير • انه لاحساس طاغ بالتفاؤل ، والامل فى المستقبل ، والثقة بالحياة ، وبجدوى تعبنا تحت الشمس ، ذلك الذى يملا قلوب الفنانين الآن وهم يرون رجلا اعطى نفسه ، ووهب عمره ، وكل نبضة من نبضات قلبه ، وكل خطرة من خطرات روحه وفكره ، للفن الذى احبه بكل مايكمن فى طاقات الانسان من مثابرة واصرار ، يرونه وقد بدأت الدولة ترفعه الى المقام الذى يستحقه ، وتنسج على جبينه المتعب المكدود الذى ما يزال مضيئا اكليلا من التقدير والتكريم •

الاستاذ زكى طليمات شعلة باهرة من الضوء ، سطعت منذما يقرب من أربعين عاما ، وستظل تتوهج متالقة تنشر النور فى حياتنا ، اليوم وغدا . والى مدى بعيد جدا . فان مثل الاستاذ زكى طليمات فى عمق ثقافته ، ورهافة حسه ، وحيويته الدائبة وتجدد افكاره، وتوثب روحه ، لابد من ان يطبع الحياة من حوله بطابع أعمق من ان ينكر وابقى من ان ينسى •

والاستاذ زكى طليمات ثانى اثنين فى بلادنا أقاما نهضتنا المسرحية على أسس علمية وثقافية وطيدة • اولهما عزيز عيد •

ولئن كان عزيز عيد بكل رومانتيكية فنه وحياته أيضا قد ذهب ، ولم يعد سوى ذكرى طيبة يرددها احيانا بعض من أحبوا فن المسرح ، فان زكى طليمات قد صار فى هذه الحياة منهجا وفكرا وتخطيطا ، وتيارا دافقا ، يحفر مجرى عميقا فى داخل نفوسنا ، ويتغلغل الى ادق خفايا سرائرنا فيؤثر فى حياتنا الفنية تأثيرا رائعا •

وانى فى هذه اللحظة التى أتجرد فيها من كل خيلاء الفنان وأنانيته اعترف مطمئنا بأن كل فنان فى جيلنا يحمل فى داخله جزءا من طليمات . انه يكمن فينا ، فى أعماقنا ، فى أخفى ضمائرنا ، يعمل عمله دون أن يدرى هو أو ندرى نحن •

ولا عجب ، فجيلنا يدين لهذا الرجل بأشياء رائعة • انه يدين له بكل ماينبض فى حياتنا الفنية من جمال وعمق •

أليس هو الذى علمنا التمثيل صبية فى المسرح المدرسى ، أليس هو الذى علمنا مالم نكن نعلم فى معهد الفنون المسرحية ، أليس هو الذى تلقانا بعد ذلك ، شبابا مازلنا نحبو على أول الطريق فى فرق مسرحية من صنع يديه الخلاقتين ، فى المسرح القومى والمسرح الحديث . هو بحق معلمنا الأول .

كيف كان يمكن أن نتصور المسرح بلا زكى طليمات ؟

لقد كان المسرح قطعا سيظل مجرد هواية عشواء لاتبصر طريقها مجرد لعب ، مجرد نشاط تلقائى أقرب مايكون الى السلوك الغريزى منه الى الفن ، الى النشاط الانسانى الواعى الذى ينهض على أسس وقواعد علمية راسخة •

والذى يدعو الى العجب والاعجاب معا ، أن رحابة شخصية الاستاذ طليمات وعمقها لاتقف به عند هواية صنع الرجال فى بلادنا ، بل تدفعه أيضا الى أن يجوب الآفاق من المحيط الى الخليج ، يصنع رجالا آخرين ، فى بلاد حبيبة بعيدة ، بالامس فى تونس ، واليوم فى الكويت ، وغدا فى حيث لاندرى من بلاد الله الواسعة ، نعم ، حيثما يكون فن مسرحى عربى ، يكون زكى طليمات ، يزرع روحه فى كل أرض ، ويبذل دمه حيثما يلهج لسان بكلمة عربية •

واذكر اننى عندما كنت فى باريس أتلقى علم المسرح فى الكونسرفاتوار كنت أتيه على زملائى باننى اعرف مالايعرفون لان استاذنا زكى طليمات قد سبق الى تلقيننا كثيرا من العلم ، وانه وضع منهاج الدراسة بالمعهد بحيث يتعلم الطالب مايجعله رجلا مثقفا من رجال المسرح • وكان رجال المسرح القدامى من جيله يسخرون من فكرة انشاء معهد لفنون المسرح ، ويتشدقون بكلمة جوفاء ، وهى ان العلم لايصنع الموهبة ، ولكن زكى طليمات كان يرد عليهم بأسلوب الحكيم ، قائلا ، ولكن الموهبة لاتستغنى عن العلم • وبالرغم من كل العقبات المادية والفكرية مضى زكى طليمات فى طريقه يعلم وحده فن التمثيل وتاريخ المسرح لتلامذته حتى بدأت موجات من خريجى المعهد تتدافع الواحدة بعد الاخرى الى حياتنا الفنية فتغمرها بفيض من الثقافة والعمق ، واذا بخريجى المعهد ممن كانوا الى خمسة عشر عاما خلت موضع الهزء والسخرية من الجيل القديم ، يتربعون اليوم على قمة نشاطنا الفنى « فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض » وقد ذهب كثيرون جفاء بكل ضجيجهم وطنينهم ، وبقى زكى طليمات ، متربعا فى القمة ومن حوله تلامذته وأبناؤه ، يثيرون وجدان أمتنا بألوان باهرة من فنونهم •

واليوم فقط ، ولاول مرة فى حياته ، يحصد الرجل لنفسه ، شيئا من ثمار غرسه ، بعد ان ظل قلب الارض على مدى أربعين عاما ، ينشق عن ثمرات روحه ، وبذار دمه •• نعم ، اليوم فقط ، تنضم قبضة الرجل على شىء غير الهواء ، نعم ، اليوم فقط ، بعد ان ظل الرجل يكدح طويلا ، ويعرق طويلا ، تحت الشمس • اليوم فقط تقدم أرضنا الطيبة التى تعبق بشذى الاشتراكية ، زهرة حلوة للرجل الذى طالما زرع فيها الزهور •

ان كلماتى المتواضعة تتقدم فى حياء بين يدى استاذنا ورائدنا عساها ان توفيه بعض ماله فى اعناقنا من دين ، وان كان ماله

فى أعناقنا لايفى به كل ماعلى الارض من كلمات • ولكن لاباس ، فالكلمة الطيبة حق للرجل الطيب ، وهى كل مانملك لنعبر به عما فى قلوبنا •

حمدى غيث

***

٢ ـ الآداب :

١ ـ الشعر : محمود عماد ومحمود غنيم

لعل الشعر من بين الفنون جميعا أحوجهـــا الى التشجيع والرعاية من قبل الدولة ، فهو فى مستواه العالى فن رفيع رقيق الحاشية ، خافت الصوت لايكاد صداه يصل الى الجماهير فى حياتها الكادحة الصاخبة ، ولا يستطيع تذوقه الا القليل من صفوة الناس ومن ثم لا يشعر بالحاجة اليه الا القليل . ولذلك لا يقبل الناشرون على طبع دواوين الشعر اقبـالهم على طبع القصص والرحلات والسير وغيرها من ألوان الادب التى يقبل عليها القراء فيسهل توزيعها فى الاسواق . مع أن الشعر يعد أعرق الفنون جميعا فى تربتنا العربية حتى أنه كان فيما مضى يكاد يكون فننا الوحيد .

وقديما كان الشعر فى كل مكان يعتمد على رعاية الملوك والامراء اذ كان الشعراء يمدحونهم فينالون هباتهم السخية وجوائزهم السنية . وتاريخ الادب العربى خاصة حافل بهذه الرعاية من جانب الأمراء وقصائد المدح من جانب الشعراء .

ونحن اليوم نشمئز من كثرة المديح فى الشعر العربى وغلبته على غيره من الاغراض الاجدر بالشعر والالصق بطبيعته حتى لنعجب من وجود شاعر كأبى العلاء المعرى شذ عن هذه القاعدة واتخذ لنفسه منهجا لا يليق بالشعراء غيره فى عرفنا اليوم .

واذا كان على الشعراء اليوم ، نظرا للتطور البعيد المدى فى كل ناحية من نواحى الحيـاة فى المجتمع الحديث ، ان يربأوا بكرامتهم عن التمسح بأعتاب الإمراء والملوك واستجداء هباتهم وعطاياهم ـ ان بقى من هؤلاء أحد فى هذا العصر ! ـ والايعتمدوا الا على جماهير القراء الذين يجدون فى شعرهم وأدبهم غذاء لأرواحهم ، فقد صار من مهام الدولة الناهضة فى العصر الحديث ان تتوخى برعايتها الفنون والآداب على اختلاف ألوانها ولا سيما تلك التى لا تجد من اقبال الجماهير عليها ما يأخذ بيدها الى المستوى المرموق وفى مقدمتها الشعر لما أسلفنا الاشارة اليه .

ولا غضاضة على الشاعر وغيره من رعاية الدولة له لأن الدولة تقوم بذلك نيابة عن الأمة فكأن الأمة هى التى قامت برعايته ، ولأن ذلك يعتبر اعترافا من الدولة بحاجة الأمة الى هذا الفن الرفيع لتستكمل به نهضتها الروحية .

فى ضوء هذه المعانى يطيب لنا أن نوجه تهنئتنا الصـــادقة الى الشعراء جميعا على تقدير الدولة لفنهم اذ فاز الشعر هذا العام بجائزتين من جوائز الدولة التشجيعية كما نوجهها الى الشاعرين الفائزين بهاتين الجائزتين : الشاعر محمود عماد على ديوانه الجديد « ديوان عماد » والشاعر محمـــود غنيم على ديوانه « فى ظلال الثورة » ..

الشاعر محمود عماد

والشاعر محمود عماد يمتاز شعره بالعمق وصدق التجربة ودقة الوصف فى أسلوب سهل يتدفق فى سلاسة ويسر . ويمتاز كذلك بالتوازن التام بين عناصر الفكر والشعور والخيال .

ولعل قصيدته (الربيع السرمد) خير نموذج يحمل خصائص شعره القائمة على التأمل الفلسفى الهادىء يفصح عنه شعور متقد فى غير اضطرام وخيال سابح فى تؤدة ورفق .

قال يا من قـد خلقت الازلا ... يتــوالى وخلقت الأبـــدا
لم فى التقدير لم تجعل على ... هذه الارض ربيعا سرمدا ؟
فهوى من جانب السحب جناح ... أخضر الريش له خفق وئيد
حمل الشاعر فى رفق وراح ... يعتلى الجو الى نجم بعيد

قيل ياشاعر هذا ما تريد ... من ربيع سرمـــد ليس يريم
ها هنا الحسن من القبح بعيد ... وهنا الخير بلا شر يقيـــم

ولكن الشاعر ضاق بالربيع السرمد حتى شك فى حقيقة ما رآه :

فرأى الورد نضا لاشوك فيه ... وهو لا يعروه كالورد الذبول
قال بل ذلك بالورد شبيه ... انما الشوك على الورد دليل
واستدام النيل حتى ما اشتهى ... قال : لا أبصر شيئا حسنا
انما المتعة ما نسعى لهـــا ... ليست المتعة ما تسعى لنا !

وقصيدته (مصرع الارض) من روائع شعره وهى تكشف عن ناحية جديدة فى الشاعر هى قدرته على السخرية البارعة .

يقول ابليس للانسان الذى ركب زورقا فى الفضـــاء وأراد الرجوع الى الارض فوجدها قد احترقت :

انتــــم اليوم ضـــــيوف ... بعدها . هل ترفضـــــون ؟
ولقـــد كنتم ضـــــيوفى ... فوقها . لو تعلمــــــون !
لم يزل فى الكون شـــغل ... لى ولى منـــكم معـــين
اننى ما زلت فيـــــــه ... منظـــرا فى المنظـــرين
فالى المريـــــخ هيـــــا ... رافقـــونى يا صـــحاب
نقض فيه بالذى فيهـــــا ... قضــــينا من خـــراب !

ومن أجمل قصائد الديوان وأكملها فى الصـــورة والمضمون قصيدته الرائعة : (حــــكاية نبتـــة) التى أهداها الى حواء الجديدة وهى قصيدة تستحق الدراسة العميقة من جانب النقاد، والموازنة بينها وبين قصيدة شوقى اللامية :

صداح يا ملك الكنار ... ويا أمير البلبـــل

لعلهم يجدون فيها ما يميل بهم الى تفضيلها على قصيدة أمير الشعراء لما فى قصيدة عماد من وحدة عضوية متكاملة لا تجدها فى الاخرى . وهذه القصيدة جديرة ان تحفظها كل فتاة عربية لان فيها أحسن تعبير عن نهضة المرأة العربية الجديدة وحريتها فى اطار شعرى رائع .

وفى هذه القصيدة كما فى غيرها تتضح ملكة أصيلة من ملكات عماد الشعرية واعنى بها الملكة القصصية، فعماد الشاعر قصاص ماهر يحسن السرد والتشويق والتصوير والتحليل فى اطار شائق من البناء القصصى المحكم .

وقد ولد عماد فى ٧ اغسطس سنة ١٨٩١ بمديرية الدقهلية وهو اليوم عضو بلجنـــة الشعر فى المجلس ووكيل جمعية الشعراء .

ومن مؤلفاته الشعرية قصة كليوبطرة ومارك أنطونيوس (١٩١٦) وقصة الشاعرة والمصور (١٩١٧) و « ديوان عماد » الجزء الاول سنة ١٩٤٩ وقد فاز هذا الديوان بجائزة المجمع اللغوى ثم هذا الديوان الجديد الذى نال به هذه الجائزة .

الشاعر محمود غنيم

أما محمود غنيم فهو شاعر جزل العبارة محكم السبك مشرق البيان ، لا تكاد تقرأ شعره حتى يذكرك بشعر الفحول فى أزهى عصور العربية من حيث رصانة التعبير وروعة الاداء ونصاعة الديباجة .

ولعل مما يزيد هذا المعنى وضوحا فيه أنه مولع بمعارضة أولئك الشعراء فى قصائدهم الطنانة ، ونذكر من ذلك على سبيل المثال قصيدته الرائية التى يرثى بها ابراهيم دسوقى أباظه والتى مطلعها :

الا مالهذا الروض صوح زاهره ... وذابت أغانيه وأجفل طائره

فهى تذكرك بقصيدة البحترى من البحر و القافية فى رثاء المتوكل التى مطلعها :

محل على القاطول أخلق دائره .

ومحمود غنيم غزير الشعر يقوله فى أغراض شتى بعضها قديم وبعضها جديد ولكنه يحتفظ فيها جميعا بذلك النفس العالى ، لا يعتوره ضعف ، ولا يلتوى عليه قصد . وقد وصف هو شعره وعبر عن رأيه فى الشعر اذ يقول :

روضة البحترى منبت ريشى ... وبها قد نشأت واشتد عودى
واجب القريض سمح المعانى ... مشرق اللفظ شاجى الترديد

يشبه الراح كلما عب منهـا   محتسيها يقول: هل من مزيد؟
رب شعر معقـد هو مرآة   لما فى النفوس من تعقيـد

والناظر فى ديوانه يرى الجانب الاكبر من شعره فى الوطنيات والقوميات والاجتماعيات وهو فى هذه جهير الصوت جياش العاطفة متوقد الشعور مما يقطع بانها نابعة من صميم نفسه ولا يتكلفها تكلفا . انه شاعر قد استغرقته هموم وطنه وقومه فلايقع حدث من الاحداث الهامة فى مصر او فى اى افق من آفاق الوطن العربى الكبير الا اهتز له من اعماقه فعبر عنه فى حرارة وصدق وايمان .

ولعل هذا الاستغراق يفسر لنا خلو الديوان من النسيب وما يتصل به من الشعر الوجدانى الذى يصور همومه الخاصة ،لا من قليل ، وهذا القليل لا تجد فيه من حرارة العاطفة ما تجده فى شعره القومى والوطنى او فى مراثيه . ففى قصيدته (فلسفة الألم) التى « أوحت بها ثورة نفسية على اثر ما عاناه من بعض الازمات » لم يزد على ان وصف صبره وقوة احتماله عند الخطوب :

وقـائل كيف انت فى المحن   فقلت الفـان نحن من زمن
قد خلقت لى وقد خلقت لها   من قبل ان لم تكن ولم آكن
من كان حر الهموم يصهـره   فان حر الهموم يصـقلنى

والشاعر محمود غنيم بعد هذا كله يمتاز بخاصة قلما تجدها فى غيره من شعرائنا آلا وهى روح الدعابة الجميلة والفكاهـة الباسمة مع عمق فى السخرية ، وفى خفة ظل وبراعة نكتـة تترقرق فيها الروح المصرية الصميمة . وقد عقـد لذلك بابا مستقلا فى ديوانه سماه باب المداعبات وهو فى هذا البـاب نسيج وحده .

انظر الى قوله فى صاحب انف كبير :

لى صـاحب ظله خفيف   لانفـه دانت الانـوف
انف له قمـة وسـفح   فيـه المغـارات والكهوف
ان قامت الحرب غاب فيه   من خوف غاراتهـا الوف
سـالته : اهو صنع ربى ؟   فقال لا بل بنـاه خوفو !!

وقصـيدته (ديك غير وديك) من روائع الشعر الفكاهى ، فالشاعر ينقلك فيها من صورة مضحكة الى صورة اشد اضحاكا ، فى وصف ذلك الديك الذى قدم اليه فى مادبة اقامها له احد اصدقائه :

تبـا لديكـك يا أخى   هضم الحديد وما انهضـم
ديك هـزيل الجسم تركـله الجـرادة بالقـدم
فى دولة الأديـاك كان من السـعاة أو الخـدم
خلنـاه فى الأطبـاق رسـما بالمداد وبالقـلم !
لمـا بدا قلت مـن   خلق الخلائق من عـدم
اقسمت لو لم تذبحـوه لمـات من طـول السـقم
شـكر الضيوف لانهـم   قد خلصـوه من الألم !!

ومما يدل على تاصل روح الفكاهة فيه ان نجد مثل هذا الشعر فى باب المتفرقات كان الشاعر لم يفطن الى انه من شعر الدعابة وذلك فى المقطوعات (مثل التلال) و (موظف بلا ماوى) و (سلوا الدرجات) .

وقد ولد محمود غنيم فى ٣٠ نوفمبر سنة ١٩٠٢ وتخرج من دار العلوم سنة ١٩٢٩ واشتغل فى سلك التعليم حتى وصل الى منصب المفتش العام للغة العربية فى المدارس الثانوية وقد كتب عدة مسرحيات شعرية فاز معظمها بالجوائز الاولى فى المباريات العامة . اشهرها : (غرام يزيد) و (المروءة المقنعة) و (النصر لنا) .

وديوانه الاول (صرخة فى واد) فاز بالجائزة الاولى من المجمع اللغوى سنة ١٩٤٧ .

وهذا ديوانه الثانى (فى ظلال الثورة) الذى نال به جائزة الدولة التشجيعية فى الشعر هذا العام .

على احمد باكثير

ب ـ الدراسة الأدبية : الدكتور محمد مندور

اعتقد مخلصا أن الاستاذ الدكتور محمد مندور قد تجاوز مرحلة التشجيع ، وانه فوق الجائزة التى لم يمنحها الا هذا العام فقط ، وقد تأخر بها الوقت ، لاسباب نرجو أن يتلافاها تقدم وعينا الدائب بما علينا من واجب نحو من يبذلون صادق الجهود فى مجالات تخصصهم حرصا على تقدم امتنا والنهوض بها فى شتى المجالات ، وبخاصة مجالات الثقافة والادب التى نعدها محور الوعى العام وأساس التربية الاجتماعية ، الى ما لها من صلة وثيقة باللغة التى هى أداة التفـكير العلمى والنظرى .

والدكتور محمد مندور غنى عن التعريف كما هو غنى عن التشجيع ، واولى به أن يكون اهلا للتقدير وجائزة التقدير ، ولا نريد ان نشير الى جهوده موجزين ، كما نعد الجائزة مجرد اشارة لتلك الجهود وتنويه بما بدأ به فضلا عما انتهى اليـه فى حاضره الخصب الفسيح المديد .

ولن يصرفنا الايجاز عن ذكر شىء من تاريخ نشأة الدكتـور مندور ، وكيف أفاد منها فى اغناء ثقافته وتنويعها وتعميقهـا منذ نشأته وفى سابق مراحل حياته :

ولد الاستاذ الدكتور محمد مندور فى الخامس من يولية عام ١٩٠٧ بكفر مندور مركز منيا القمح ، وأمضى مرحلة الدراسة الابتدائية فى مدرسة الالفى الابتدائية بمنيا القمح ، وبعـد حصوله منها على الشهادة الابتدائية التحق بالمدرسة الثانوية بطنطا من عام ١٩٢١ الى عام ١٩٢٥ وفى تلك السنة تم تحويل الجامعة المصرية من أهلية الى حكومية ، فكان فى أول دفعـة التحقت بالجامعة فى عهدها الجديد .

ودخل كلية الحقوق ، وكان لابد ان يمضى سنة تحضيرية مشتركة بين طلبة الحقوق والآداب مجتمعين بقصر الزعفـران بالعباسية ، على أن يفترقوا بعد ذلك .

وكان قد اشترط فى تحويل الجامعة المصرية من أهلية الى حكومية أن يحتفظ فيها بالاسـتاذ الدكتور طه حسين لـكرسى الادب العربى .

وخلال السنة التحضيرية قام الدكتور طه حسين باختبـار لاختيار طلبة كلية الآداب فى اللغة العربية ، واعجب باجـابة الطالب محمد مندور ، فاستدعاه ، وعلم منه عزمه على مواصلة دراسة الحقوق ، فحاول أن يثنيه عن عزمه . وازاء اصرار الطالب ، وعد الدكتور طه ان يجتهد فى أن يسمح له بالدراسة فى الكليتين معا فى نفس الوقت .

وكانت الدراسة صباحية فى الحقوق ومسائية فى الآداب فى المبنى الحالى للكليتين بالجيزة ، وهو المبنى الذى انتقل اليه طلبة السنة التحضيرية بعد اتمام دراستهم بها فى قصرالزعفران فواصل الطالب دراسته بالكليتين معا ، وفى عام ١٩٢٩ حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية واللغات السامية وكان أول الدفعة . وتخرج فى الحقوق عام ١٩٣٠ ، حيث كانت الدراسة بها خمس سنوات ، وكان من أوائل دفعته بالحقـوق كذلك .

ثم تقرر ايفاده الى السوربون بفرنسا ، عضو بعثة لكلية الآداب على ان يستبقى عاما فى مصر ، كغيره من اعضاء البعثات لتلك الفترة ، لدراسة اللغة التى سيتلقى العلم بهـا فى الخارج .

وسافر مع الدفعة الاولى لبعثات الجامعة المصرية الحكومية عام ١٩٣٠ الى فرنسا ، فبقى بها حتى عام ١٩٣٩ ، وحصـل فى تلك المدة على شهادة اللغة الفرنسية وآدابها وشهادة فقه اللغة الفرنسية ، وعلى دبلوم علم الاصوات التجريبى من معهد الاصوات بباريس ، كما درس اليونانية وآدابها . وواصـل

الدراسة العليا فى القانون أيضا ، فحصل على دبلوم الاقتصاد السياسى والتشريع المالى .

وعند عودته عام ١٩٣٩ عين مدرسا بكلية آداب القاهرة ، وفرغ من اعداد رسالة الدكتوراه ، فى النقد المنهجى عند العرب ، وناقشها بجامعة القاهرة عام ١٩٤٣ ، وحصل على مرتبة الشرف الاولى .

وفى نفس العام نقل من جامعة القاهرة الى كليه آداب الاسكندرية ، فبقى بها حتى عام ١٩٤٤ ، واستقال فى ابريل من تلك السنة ، ليقوم برياسة تحرير جريدة المصرى ، ثم برياسة تحرير الوفد المصرى ، ثم صوت الامة ، بعد أن كانت مقالاته التى نشرت فى مجلتى الرسالة والثقافة قد جذبت اليه أنظار الصحف . فالى فترة العمل بالجامعة يرجع تاريخ المقالات التى جمعت بعد ذلك فى كتابيه « نماذج بشرية » ، وفى « الميزان الجديد » .

ومنذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٣ اشتغل بالمحاماة ، الىجانب الصحافة ، وفى نفس الفترة دخل البرلمان عام ١٩٥٠ عضوا عن دائرة السكاكينى بالقاهرة ، وهو البرلمان الذى ظل قائما حتى عام ١٩٥٢ .

على أن الدكتور مندور لم ينقطع قط منذ استقالته من الجامعة عن التدريس بالندب . ففى عام ١٩٤٥ أنشىء المعهد العالى للفنون المسرحية ، فندب به لتدريس الادب المسرحىمنذ ذلك التاريخ حتى اليوم ، وعين أستاذا ورئيسا لقسم الادب المسرحى فيه منذ أكتوبر عام ١٩٥٩ .

وفى عام ١٩٥٣ أنشىء المعهد العالى للدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية ، ومنذ انشائه حتى الآن كان الدكتور مندور يلقى فيه محاضرات تطبع فى كتاب او كتابين كل عام ، على حسب الموضوعات المدروسة .

وصدر له بهذا المعهد حتى الآن ثلاثة عشر كتابا ، من بينها المسرح النثرى بجزايه ، وهو الكتاب الذى استحق به جائزة الدولة التشجيعية ، وقد سبقه كتاب عن مسرح شوقى ، وآخر عن مسرح عزيز أباظة الشعرى .

وأما الكتب الاخرى فهى كتاب عن خليل مطران ، وآخر عن المازنى ، وثالث عن ولى الدين يكن ، ورابع عن اسماعيل صبرى ، وثلاثة أجزاء عن الشعر المصرى بعد شوقى ، ابتداء من مدرسة الاستاذ العقاد حتى مدرسة الشعر الجديد الحالية، وكتاب فى الادب ومذاهبه ، وقد الف كتابا آخر فى المسرح والنشاط المسرحى ضمن سلسلة فنون الادب التى تنشرها دار المعارف .

ومنذ قيام ثورتنا الحاضرة ، وانشاء الصحف الجديدة لها، مثل جريدة الجمهورية وجريدة الشعب ، أخذ يكتب فيها المقالات الادبية والسياسية ، وكذلك فى المجلات الجديدة ،مثل الرسالة الجديدة ، ومجلة المجلة ، والكاتب .

وقد نشرت مجموعة من تلك المقالات فى كتاب طبع ونشر فى بيروت ، بعنوان : قضايا جديدة من أدبنا المعاصر . كما نشر كتابا آخر فى فن الشعر ، بالمكتبة الثقافية التى تصدرها مؤسسة التاليف والترجمة والطباعة والنشر فى وزارة الثقافة .

ولم يقتصر نشاط الاستاذ الدكتور على التاليف ، فقد زود المكتبة العربية بروائع من الآداب الغربية ، فترجم « دفاع عن الادب » لجورج دوهامل ، وكتاب : « من الحكيم القديم الى المواطن الحديث » لمجموعة من أساتذة السوربون ، وكتاب : « منهج البحث فى اللغة والادب » لمؤلفيه : جوستاف لانسون وميييه ، وكتاب : « تاريخ اعلان حقوق الانسان » للفيلسوف الاجتماعى البير باييه ، ثم قصة فلوبير الشهيرة : مدام بوفارى، وترجم عددا كبيرا من قصائد الشعر الفرنسى والانجليزى ، لموسيه وتينسون وجراى وادجار الان بو والفريد دى فينى ،

وقد ترجم كذلك مسرحية « نزوات ماريان » لالفريد دىموسيه، وكتب عددا كبيرا من المقدمات التاريخية التحليليةللمسرحيات التى اصدرتها وزارة الثقافة فى سلسلة روائع المسرح العالمى.

وفى هذا النشاط الخصب الرحيب ، لم يغفل الدكتور محمد مندور جانب التاريخ لحركة النقد المعاصرة ، فأصدر سلسلة مقالات عن النقاد المحدثين من المرصفى وميخائيل نعيمة الى الاستاذ العقاد وشكرى والمازنىويحيى حقى ، والدكتور لويس عوض ..

والاستاذ الدكتور مندور فى نقده للاعمال الادبية المعاصرة قد تطور ، فمر بمرحلتين متميزتين ، مرحلة النقد الجمالى ، ثم النقد الواقعى الايديولوجى . فبعد عنايته فى تقويمه للاعمال الادبية بقوة نسجها ومتانة صياغتها ، وروعة التصوير فيها ، قد انتقل الى الاتجاه الاشتراكى الذى كان من رواده ،فانعكست نظرياته الاشتراكية على نقده الادبى ، فأصبح فى نقده حتى الآن يرى أن الادب يجب ألا يقتصر على الوظيفة الجمالية . ووضح هذا الاتجاه فى دراسته للانتاج الادبى المنثور ، وفى المقالات والندوات التى يوجه بها الرأى العام الادبى بالاذاعة والاندية لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى كذلك .

والكتاب الذى منح جائزة الدولة هو المسرح النثرى كما سبق أن اشرنا ، وهو جزءان ، الاول عنوانه : «المسرح النثرى» والثانى : « مسرح توفيق الحكيم » .

ويتناول الجزء الاول فترة نشأة المسرح العربى ، وما ساده فى طفولته من تيارات ، مع تحديد هذه التيارات وبيان عواملها .

وعلى الرغم من أن الكتاب يتناول فنون المسرح لفترة انتهت، نشعر مع ذلك أن الاستاذ الدكتور يمس من خلال توضيحه الدقيق وملحوظاته الواعية مسائل تمس الحاضر وتوجهه . فهو يفرق مثلا بين المسرح والادب المسرحى . فوجود المسرح عندنا قد سبق بفترة غير قصيرة فى تاريخه وجود المسرحيات الادبية . فلم تكد تخرج المسرحيات أول عهدنا بها من دائرة الوثائق التاريخية التى لا ندرسها الا لمعرفة مدى تطورنا فى هذا الجنس الادبى .

ويشرح الاستاذ الدكتور العوائق امام الادب المسرحى ، فى جانبى البناء الفنى واللغة .

وبعض هذه الاسباب مرجعه طبيعة نشأة المسرح عندنا ابتداء بمقارنته بنشأة المسرح لدى اليونان ثم فى الآداب الاوربية .. الى جانب العوامل الاخرى الكثيرة من الجمهور واستبداده بالانتاج ، ومن نزعة أصحاب دور المسارح الذين لا يبغونسوى الربح المادى ، ثم بطش السلطات الحاكمة وتعسفها آنذاك ، وترويجها للتوافه ، وارتياعها من معالجة المسائل الجادة فى الحياة وشئون المجتمع ، سواء فى النشر او فى التمثيل ، فضلا عما كان يعوز المؤلفين من وسائل التفرغ للادب وشئونه .

هذه أهم الاسباب التى روجت لمسرحيات غير فنية ، وأكثرها يعتمد على الترجمة المشوهة والاقتباس السريع . ثم على انتاج يساير ذلك الاقتباس أو تلك الترجمة ، اشباعا لرغبةالجمهور فى التسلية . وبذلك راجت المسرحيات الغنائية أول عهدنا بالمسرحيات .

وحين بدأ المسرح يعنى بنفسه وبرسالته ، خطا خطوة أخرى فى معالجة مسرحيات ذات طابع تاريخى ، وتستمد مادتها من الاحداث الكبرى فى ماضينا الوطنى العربى ، قصدا الى بعث الروح الوطنية ، واستنهاض العزائم لمقاومة الاجنبى الدخيل ، دعوة الى الاقتصار على محاكاة ما هو صالح من مقومات الحضارة الغربية ، دون التعلق بالتوافه والنزعات الضارة ، ومن تقليد ما هو عرضى سطحى من شئون الحياة .

وكان هذا الاتجاه التاريخى صدى ومقاومة : صدى لوقوفنا على المسرحيات التاريخية الاوربية ومراميها عند مؤلفيها

وأسس بنائها الفنية وبخاصة منـــذ الرومانتيكيين ، ومقاومة للنزعات الغربية وتفاعلها مع وعينا العام الوليـــد ، فى صراع عنيف وصدام ثائر ، وقد ساد هذا الاتجاه منذ حوالى عـام ١٩١٥ ، بعد أن خرج المسرح من مجرد الرغبة فى التسلية الى القصد الى تحقيق أهداف انسانية أو اجتماعية قومية .

ومن رواد هذا الاتجاه فرح أنطون ، والاتجاه الكبير الآخـر للمسرحيات النثرية ، هو النزعة الى الميلودراما الاجتماعية ، وذلك بعد الاتجاه التاريخى الذى تلا المسرحيات الغنائية .

وقد وجد المؤلفون فى الميلودرامات العنيفة داعية اجتذاب للجماهير التى لم تكن ترتاد المسارح لا لشئ سوى قتل الوقت والتسلى . ومن رواد هذا الاتجاه الاخير انطـــون يزبك فى مسرحية : عاصفة فى بيت ، ثم فى مسرحية الذبائح .

ويقوم الاستاذ المؤلف هذه الاتجاهات ويضعها فى مـــكانها التاريخى وفى مكانتها الفنية من انتاجنا المسرحى ، ويوازن بينها موازنة توجه القارىء فنيـا وتسدد ذوقه ، مع لمسـات دقيقـة لا يتسع المقام للحديث عنها كلها ، ويكفى أن نشير الى تفـريقه الدقيق بين مراعاة الواقع فى الاداء وبين مراعاته فى واقـــع الحال النفسية . ولهذا التفريق صلة باللغة ، وهل يتحتم أن تكون بالعامية كى تطابق الواقع فى المسرحيات غير التاريخية ، وهى مسألة لا يزال يتردد فيها من يتصدون للنقد ، أو يزعمون لانفسهم حق الفهم والتوجيه باسم الواقعية .

وفى نظرات الاستاذ الدكتور مندور فى هذا المجال رد حاسم على من رموه من خصومه بتهاونه فى امر اللغة والصـياغة والاسلوب الجميل، وهذا مجرداتهام لان الاستاذ الدكتور لم يتوان عن الالحاح على ضرورة توافر مقومات الادب المسرحى من الصياغة والبناء الفنى معا ، وعهدنا به الذواقة الخبير بالاحساسـات الجمالية ودرجات التعبير الفنى عنها . وكانت هذه الاحساسات الجمالية هى وحدها محور نقده فى المرحلة الاولى من نقده ، ولم تتناف ولن تتنافى بحال من الاحوال مع عنايته بالوظيفـة الاجتماعية والانسانية فى تقويمه للاعمال الادبية فى مرحلة نقـده الحاضرة .

وعلى أن بعض مسرحيات ابراهيم رمزى وفـــرح انطون ثم مسرحيات محمد تيمور كانت لها بعض القيم الادبية ، فان الاستاذ الدكتور يرى أن الاستاذ توفيق الحكيم هو رائد الادب المسرحى النثرى لدينا ، كما كان شوقى رائد الأدب المسرحى فى الشعر .

ويخصص الدكتور مندور الجزء الثانى من كتابه للحديث عن مسرحيات الاستاذ توفيق الحكيم . وهو فى هذا المجال يشـق طريق دراسته وسط غابة فكرية عذراء ، يذلل شعابها ، ويمهد السير فيها على من يرتادها . فيتتبع الاستاذ توفيق الحكيم فى انتاجه الغزير المتنوع ، وفى نظرته الى الحياة ، وفى تطـــوره فى تاليفه من نوع المسرحيات التى سماها الاستاذ الدكتـــور مسرح الحيـــاة ، الى المسرح الذهنى ثم المسرح الهادف ، تتبـــع الباحث المدقق المتبحر ، مشيرا فى ذلك كله الى أثر ثقافة الكاتب الكبير وأحداث حياته الخاصة ومجتمعه فى انتاجه . وقد أعطى الاستاذ المؤلف مفاتيح كل ما يعرض من المسائل الكبـرى فى دراسة مسرح الاستاذ الحكيم ، ولم يغفل الحديث عن اللغــة ، واللغة الوسط . وهى التى بين العامية والفصحى ، وتقويم هذه الدعوة تقويما دقيقا صحيحا ، ممـا لا نملك فى هـــذا المجال سوى الاشادة به والاشارة اليه .

ونقرر بعد ذلك مخلصين أن الجائزة التشجيعية تشير لجهد المؤلف الكبير ولا تفى به . كما تؤكد أن الكتاب الممنوح الجائزة لا يتميز فى شىء عن انتاج الاستاذ الدكتور الغزير ، من حيث الدقة والعمق والوضوح والاطلاع الواسع ، مع قوة التمثيل ، ويسر المأخذ .

الدكتور محمد غنيمى هلال

٣ ـ العلوم الاجتماعية :

١ ـ الفلسفة الاسلامية : الدكتـــور عبد الرحمن بدوى

يعد الدكتور عبد الرحمن بدوى بلا جدال من أغزر فلاسفتنا انتاجا ، ومن أوسعهم شهرة لدى الاوساط العلمية فى الخارج. بدأ نشاطه الفلسفى يتجلى فى مناقشة رسالته للدكتـــوراه من جامعة القاهرة وكانت فى « الزمان الوجودى » ، فأثارت حينذاك اعجاب الدكتور طه حسين فتوسم فى الفيلســـوف الشاب مستقبلا باهرا فى ميدان الفلسفة والفكر . وقد تحقق هذا التنبؤ بطريقة مدهشة اذ لم تفتر عزيمة الدكتور بدوى قط منذ ذلك الحين بل ازدادت على مر السنين قوة ونضوجا.

فبجانب انتاج أدبى أصيل ينم عن حساسية مرهفـة ازاء التيارات المتباينة التى تنقاد اليها الشبيبة فى وقتنا الحاضر (انظر مثلا « هموم الشباب » و «مرآتى نفسى» و « الحور والنور ») ، خصص الدكتور بدوى مجهوده الجبار لدراسات مختلفة فى تراث الفكر الاوربى والفكر الاسلامى .

أما من الوجهة الاولى فقد الف سلسلة من الكتب قدم فيها لقراء العربية خلاصة الفكر الاوربى ، وهذه الكتب هى: نيتشة واشبنجلر ، وشوبنهور ، وأفلاطون ، وارسطو ، وربيع الفكر اليونانى ، وخريف الفكر اليونانى .

واجادة الدكتور بدوى للغات الحية الحديثة (مثل الانجليزية والالمانية والفرنسية والاسبانية والايطالية ، ومعرفته للاتينيـة واليونانية ، سمحت له أن يرجع الى أصول هذا التراث والى الابحاث الحديثة التى كتبهـا أئمـة مفكرى الغـرب فى هذا الميدان .

أما فى ميدان التراث الاسلامى ـ واليه ينتمى الكتاب الذى نال من أجله تقدير الدولة ـ فنشاط الدكتور بدوى يـــكاد لا يصدق ، فله فيه مجموعة من ثلاثين كتابا تكون وحدها مكتبة فلسفية قيمة جدا . وقد شغف منذ بداية نشاطه الفلســـفى بأبحاث المستشرقين الكبار فنقل الى العربية مقالاتهم الكبرى وبعض كتبهم (انظر مثلا : « التراث اليونانى فى الحضـارة الاسلامية » ، و « من تاريخ الامجاد فى الاسلام ») .

ثم توخى نشر نصوص عربية قديمة لفلاسفة العرب أو ما ترجم الى العربية فى القرون الوسطى من فلاسفة اليونان . فنشر « الاشارات الالهية » للتوحيدى و « الحكمة الخالدة » لمسكويه ، ولارسطوطاليس : المنطق (٣ أجزاء) ، والشـعر وكتاب النفس ، والخطابة ، والطبيعة وشروحه العربيـــة ، والسماء والعالم ، والآثار العلوية ، كما نشر البرهان (من الشفاء) لابن سينا و « عيون الحكمة » ، له أيضا . ولابن رشد : « تلخيص الخطابة » . وللتيار الافلاطونى : الافلاطونية الحديثة عند العرب ، وأفلوطين عنـد العرب ، والمثل العقليـة الافلاطونية ، كما انه اهتم بالشخصيات القلقة فى الاسـلام وبتحليل تجارب المتصوفة المشهورين مثل رابعة العدوية وابـــو يزيد البسطامى والجيلى . وقد اشترك أخيرا ، بطريقـــة فعالة ، فى مؤتمر الغزالى ١٩٦١ ومؤتمر ابن خلدون ١٩٦٢، فجمع لهذين المفكرين ، فى كتابين ضخمين ، ثبتا كاملا لمؤلفاتهما وللابحاث التى كتبت فيهما .

أما كتاب « مختار الحكم » لابن فاتك (١) ، الذى نشر سنة ١٩٥٩ فى المعهد المصرى للدراسات الاسلامية فى مدريد ، فهو كتاب خطير الشأن اذ هو أول كتاب عربى فى تاريخ الفلسفة استقصى فيه صاحبه أخبار الفلاسفة وتلاها بنبذ من أقوالهم تدخل فى باب الحكم القصار والامثال .

وقد رجع الدكتور بدوى لتحقيق النص العربى الى عـدة مخطوطات (ليدن ، المتحف البريطانى ، اســـتانبول ، برلين

---

(١) حللنا مطولا هذا الكتاب فى مجلتنا Mideo ، الجزء السادس (١٩٥٩ ـ ١٩٦١) ص ٢٥٣ الى ٢٦٠ .

الخ) ، كما انه درس الترجمات المختلفة لهذا الكتاب فى القرن الثالث عشر (الى الاسبانية واللاتينية والفرنسية القديمة والبروفانصالية القديمة الخ) . وتناول كل ما يثار حول الكتاب من مشاكل علمية ونقدية ، فجاءت المقدمة آية فى البحث العلمى الدقيق ، كما جاءت هذه النشرة النقدية نموذجا رائعا للتحقيق العلمى مما أثار اعجاب كل العلماء الذين كتبوا عن هذا التحقيق لهذا الكتاب مثل روزنتال فى مجلة Oriens عدد ١٩٦٠ فى مقال يقع فى ٣٥ صفحة ، وشارل كونتس فى مجلة معهد مدريد للدراسات الاسلامية سنة ١٩٥٩ فى مقال يقع فى ٢٤ صفحة وغيرهما .

وكتاب هذا شأنه يشرف نشاطنا الفلسفى ويقدم برهانا ساطعا على ما يستطيع أن ينتجه علماؤنا عندما تتوافر لديهم ، مثلما توافرت عند الدكتور بدوى بصفة ممتازة ، حدة الذكاء ونضوج الفكر وسعة الاطلاع ، والتكوين العلمى الرصين ، والجهد المتواصل والجلد والمثابرة ، هذا الى دقة البحث ومحاسبة النفس على اتقان العمل حتى فى ادق دقائقه ..

وانا لنضرع الى الله أن يحفظ للدكتور بدوى حيويته الوثابة ونشاطه الخصب ، فالمكتبة العربية لا تزال بحاجة الى الابحاث العديدة التى هو أجدر الناس بالقيام بها واوفرهم استعدادا لاتحافنا بها .

الأب جورج شحاتة قنواتى

ب ـ علم النفس : الدكتور محمد عماد الدين اسماعيل ، والدكتور نجيب اسكندر ابراهيم

● الدكتور نجيب اسكندر ابراهيم: ولد فى أغسطس سنة ١٩١٩ ، تعلم فى المدارس المصرية ثم تخرج فى كلية العلوم سنة ١٩٤٢ ومعهد التربية للمعلمين سنة ١٩٤٥ ، قام بالتدريس فى التعليم الثانوى مدة عامين ثم بمعهد التربية العالى للمعلمين وكلية المعلمين الى عام ١٩٥١ ، سافر الى الولايات المتحدة حتى سنة ١٩٥٥ حيث حصل على درجة الدكتوراه فى علم النفس ، قام بالتدريس فى كلية التربية منذ عودته ، وهو يشغل الآن وظيفة أستاذ علم النفس المساعد بكلية البنات ، جامعة عين شمس .

مؤلفاته : الدراسة العلمية للسلوك الاجتماعى (مع آخرين)
التفكير الخرافى (مع آخرين)
قيمنا الاجتماعية وأثرها فى تكوين الشخصية (مع آخرين)
الاتجاه نحو الخرافات (تحت الطبع)

***

● الدكتور محمد عماد الدين اسماعيل : ولد فى فبراير سنة ١٩١٨ ، تعلم فى المدارس المصرية ، حصل على ليسانس الآداب (قسم الفلسفة) سنة ١٩٤١ ، ثم دبلوم معهد التربية سنة ١٩٤٢ ، واشتغل بالتدريس حتى عام ١٩٥٠ ، ثم سافر الى الولايات المتحدة حيث حصل على درجة الدكتوراه فى علم النفس سنة ١٩٥٤ ، وهو يشغل الآن وظيفة أستاذ علم النفس المساعد بكلية التربية بجامعة عين شمس .

مؤلفاته : الشخصية وعلاج النفس
المنهج العلمى فى تفسير السلوك
قيمنا الاجتماعية وأثرها فى تكوين الشخصية (مع آخرين)
الشخصية وقياسها (مع آخرين)

تحليل موجز لكتاب « الاتجاهات الوالدية فى تنشئة الطفل »

يقدم هذا الكتاب جانبا من دراسة عامة «للاتجاهات النفسية والاجتماعية نحو العلاقات العائلية» . وقد بنيت هذه الدراسة على استفتاء طبق على ٩٦٥ حالة تمثل المجتمع المصرى بطبقاته واقاليمه المختلفة . ويتكون الاستفتاء من ١٠٤ أسئلة مقسمة الى تسعة أقسام تتناول أهم المشكلات الخاصة بالزواج والحياة العائلية وتربية الاطفال والمعايير الاجتماعية والوسائل الترفيهية والجانب المعالج فى هذا الكتاب خاص بتصرف الوالدين ازاء أطفالهم فى ست مجموعات من المواقف هى : العدوان والنوم والتغذية والاستقلال والاخراج والجنس . واقتصر هذا البحث على دراسة ٢٠٠ حالة من الطبقتين الدنيا والسفلى للمقارنة بينهما . ومن نتائج هذا البحث القيم نذكر ما يلى :

أولا : توجد اتجاهات محددة مختلفة نحو الامور المتعلقة بتربية الطفل .

ثانيا : ان الآباء بشكل عام لا يتساهلون مع أبنائهم فى مواقف الجنس والعدوان بقدر تساهلهم فى مواقف النوم والاخراج .

ثالثا : اهتمام آباء الطبقة المتوسطة بمواقف التغذية والنوم والاستقلال والاخراج كان أشد من اهتمام آباء الطبقة الدنيا بها .

رابعا : تتميز الطبقة الدنيا عن الطبقة الوسطى بشكل واضح فى استخدام أسلوب العقاب البدنى أو التهديد به فى حين أن الطبقة الوسطى تتميز باستخدام أسلوب النصح والارشاد اللفظى .

خامسا : ان الطبقة المتوسطة أشد حرصا على المظهر الخارجى عند الطفل وعلى آدابه السلوكية وعلى تقييد نشاط الطفل .

ويحاول الباحثان ، اعتمادا على هذه الحقائق الجزئية ، توضيح المعالم الرئيسية للصورة الكاملة للظاهرة المدروسة واستخلاص تطبيقات تربوية مناسبة تماما للبيئة المصرية .

ولا شك فى أن الآباء والمربين سيفيدون فائدة عظمى من اطلاعهم على هذا البحث التجريبى النموذجى .

الدكتور يوسف مراد

جـ ـ القانون العام : الدكتور عبد الحميد متولى

نال الجائزة عن كتابه « القانون الدستورى والأنظمة السياسية » . وهو يقع فى ٥٠٥ صفحة (عدا الفهرس) ويشتمل على مقدمة عامة للتعريف بالقانون العام والقانون الدستورى والنظام السياسى والحكومة وثلاثة أبواب . فيها باب تمهيدى عن الدولة والدساتير . وبابان عن الأنظمة السياسية والمبادىء الدستورية وتحدث عن الأنظمة السياسية فى اليونان القديمة وفى العصور الوسطى . وعن نظام الاقطاع فى العصور الوسطى . وأسهب فى بحث الأنظمة السياسية للديمقراطيات الغربية والبرلمانات والاحزاب السياسية والانتخابات . وتحدث عن النظم السياسى للولايات المتحدة . والنظام البرلمانى . والنظام السياسى الانجليزى . وعن الأنظمة السياسية الماركسية والنظام السياسى للاتحاد السوفييتى . وعن الدكتاتوريات فى الدول الغربية . مع العناية بتحليل تلك النظم تحليلا دقيقا . وشرح المبادىء للدستور أو الفلسفة التى تستند اليها . وتضمن الكتاب جزءا هاما جديدا لم تسبق دراسته فى الفقه الدستورى العربى بوجه عام . وقد شق المؤلف باختياره هذه الموضوعات وبخاصة الجديد منها طريقا شاقا الى بحوث سياسية وفلسفية بالغة الدقة وظاهرة الجد وعسيرة المنال . ولها من الاهمية السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى العالم المعاصر مكانة ملحوظة . وله فضل القاء الكثير من الضوء على بعض الأنظمة التى لم تستوف حظها من البحث والدراسة فى القانون العربى والتزم المؤلف أسلوبا علميا سليما مع عمق البحث وأصالته ووضوح الفكرة ودقة العبارة

د ـ القانون المدنى والدولى العام :

الدكتور حسن كيره والدكتور أحمد سلامة

● الدكتور أحمد سلامة

نال الجائزة عن كتابه « الاحوال الشخصية للمصريين غير المسلمين وللاجانب » وهو يقع فى جزئين تناول المؤلف فى أولهما المدخل وموضوع التنازع الداخلى بين الشرائع المصرية والأجنبية . وأخصها الشريعة المسيحية والشريعة الموسوية . وفى الثانى الأحكام الموضوعية لقواعد الأحوال الشخصية للمصريين غير المسلمين . وقد عالج هذه الموضوعات جميعا على أساس من الدراسة المقارنة . مع استنباط حكم الشرائع المصرية المتعددة من الوثائق المصرية والمراجع الفقهية القديمة والحديثة ومن الأحكام التى أصدرتها جهات القضاء المصرية ولا سيما القضاء الطائفى . والاستعانة فى تأصيل المسائل فى الوقت ذاته بالفقه والقضاء فى البلاد الأجنبية . ورد التشريعات الأجنبية الى طوائف محصورة العدد على وجه يذلل للباحث الكثير من الصعوبات فى فهم دقائقها . اذ استخلص من ذلك الأصول العامة والضوابط الكلية التى تيسر تعيين الاختصاص التشريعى لقاعدة قانونية من بين قواعد عدة تتنازع حكم المسالة المراد الفصل فيها . وقد اتبع فى هذا البحث الذى يتميز بالاصالة والجدة فى ميدان بكر خصب قل واردوه،منهجا علميا رصينا أجلى فيه كثيرا من الغموض . وعرض الأحكام الخاصة بشتى الملل والطوائف . على كثرتها وتعددها . فى مختلف الديانات والشرائع فى امانة وثقة ووضوح والمام بها فى جملتها . ولا سيما فيما يتعلق بروابط الأسرة من زوجية وقرابة ومصاهرة . ممتنقا الراى الغالب فيها بحسب ترجيحه ، غير مقتصر فى ذلك على الرجوع الى الكتب السماوية . بل مستهديا فى التعرف على القاعدة القانونية فى كل من شريعتى المسيحيين واليهود بالمصادر الأخرى التاريخية والتشريعية مع سرد المسائل وتاصيلها فى كثير من الافاضة والبيان .

***

● الدكتور حسن كيره

نال الجائزة عن كتابه «أصول القانون» وهو كتاب ضخم يقع فى نحو ١٢٠٠ صفحة تناول فيها الموضوعات المختلفة التى تنظمها كل من نظرية القانون ونظرية الحق . وهما الدعامتان اللتان تقوم عليهما الدراسات القانونية جميعها . وقد صدر المؤلف كتابه ببيان تمهيدى استعرض فيه خصائص القانون . وفروعه المختلفة . ثم قسم الكتاب الى قسمين اساسيين . تناول فى الأول منهما النظرية العامة للقاعدة القانونية . وفى الثانى النظرية العامة للحق . وأتم المؤلف كتابه ببحث نظرية التعسف فى استعمال الحق . وقد ملك المؤلف ناصية الموضوع وأورد أجزاءه المختلفة وفقا لترتيب محكم سليم . وتقصى المسائل العديدة التى دخلت فى نطاق موضوع الكتاب فى دقة واستجاب لها من جميع نواحيها . والكتاب ينم عن ملكة فقهية أصيلة . وعن استعداد كامل لدراسة المسائل القانونية . وهو مرجع لا غنى عنه للباحثين فى أصول القانون فى الفقه العربى الحديث (1)

عبد الرحمن الرافعى

---

(1) تأسف « المجلة » لأن هذا المقال لم يشمل ـ لسبب خارج عن ارادتها ـ التعريف بالاستاذ جمال السجينى الحائز على جائزة النحت ، وستفى بحقه فى عدد قادم .

لأهل الفن والأدب

للشاعر : محمد عبد الغنى حسن

القيت فى الحفل الذى أقيم بجمعية الشبان المسيحية مساء ٨ يناير سنة ١٩٦٣ تكريما للفائزين بأوسمة الدولة وجوائزها التقديرية والتشجيعية

الضحى ، والليل والفجر لنا   ونجوم الفن والشعر هنا
قد ملكنا الكون أرضا وسما   من رأى ملكا يضاهى ملكنا ؟
ليلة قد شهد الفن بها   موكبا للنور وضاح السنا
تتلاقى العبقريات بها   زمرا بين فرادى وثنا
وترانا الآن فى موكبهم   نتساقى الود فيما بيننا
كل ما صادفهم من فرحة   فهو اعياد وافراح لنا
نحن منهم .. واليهم .. وغدا   يتلاقون جميعا حولنا ..

***

ايها السباق فى غاياتكم   قد بلغتم بالكفايات المنى
لم تخالوا المجد أمرا عارضا   او تظنوا الخلد شيئا هينا
انه ليل طويل ... وعنا   انه جهد جهيد ... وضنى
انه موهبة يسندها   سهر يضنى ويدمى الاعينا
لم تبالوا المجد ان جاءكمو   يافعا .. أو جاء شيخا مزمنا
شرف المجد بان تحظى به   لا تقس فيه المدى والزمنا
رب مجد لم يجىء فى وقته   جاء كالصبح وضيئا ... بينا
لا تظنوا الدهر يطوى متقنا   لا تظنوا الله ينسى محسنا

***

او ما كان لكم فى «حسن» (1)   عبرة تحمل معنى حسنا ؟
جاءه المجد اخيرا وطوى   نحوه الترب وشق الكفنا
فاته التكريم حيا بيننا   واتى التكريم لما دفنا

***

انبتتكم تربة مصرية   تنبت الزرع كريم المجتنى
تربة للفن كانت بيئة   ولاهل الفن كانت وطنا
الحضارات بها قد مثلت   ففدت أصفى وانقى معدنا
نحت المثال من صوانها   قطعا اروع ما الدهر اقتنى
بقى الرسم على جدرانها   زاهى الالوان ، غضا ، متقنا
تحسب الفنان من نضرتها   عكف الآن عليها وانحنى
ممسكا ريشته فى يده   ويصيب الروح فيها ممعنا
خاشعا فى هيكل الفن ، فما   قام مزهوا ، ولا قال : أنا
انما الفن حياء بالغ   يستحى عن قدره أن يعلنا

***

أيها السباق فى غاياتكم   سرنا أن كنتمو اسبقنا
حفظ الله الذى قدركم ورعى   للفن فينا موطنا ...
فالتحيات لنا .. ثم لكم   ان من كرمكم .. كرمنا
فاقبلوا تهنئة خالصة   لكم الافراح .. والعقبى لنا

---

(1) هو المرحوم الفنان محمد حسن الذى منح جائزة الدولة لاسمه بعد وفاته .



ـ أمه هاتي قرش ..

ـ يوه جـاك قرش يقرشك ، هو انت يابت ماتشبعيش قروش ؟ طب سدى سد هو انا قاعدة لك على بنك يابت ، والا على حنفية قروش ؟ قال ايه قال قرش .. صباحى وليلاتى على الله قرش. هو انت يابت ماتستكفيش نيلة قروش ؟ انت مش لسه واخدة قرش امبارح من أبوك ، وقـــرش اصطبحت بيه على وش الصبح ؟

والبنت ثبتت عينيها بوجه أمها ، يربطهما به سحر الكلمات القاسى . الكلمات اللاذعة تنثـــال عليها ، لن تكف أبدا ، تتقلب وتئز كأنما تخرج عن موقد الجاز وهو يفح فى عتمة العصر التى توشك أن تطمس معالم الغرفة .

أمها تربعت أمام النار ، تقلب الطاسة بالملعقــة الكبيرة الصدئة ، ورائحة الباذنجان السخن سطعت فى الهواء المحبوس . والتفتت اليها امها لفتـــة خاطفة ، تكويها بنظرة من العينين اللامعتين بألـــق اسود صلب ، وهج النار ينعكس على الوجه الأسمر المتهضم ، النضر مع ذلك بسخونة متضرجـــة ، والمدورة تحبك الرأس وتلف الشعر الأثيث .

انحنت البنت على عروستها النائمة وســـط كومة مهوشة من الخرق ، وازاحت العلب الصفيح والنفايات اللامعة على ارض الشرفة الضيقة ،تحت ألواح الخشب المائلة على الحارة .

ورفعت عروستها اليها ، خرقة أخرى ملفوفة محزومة بشريط ناصل ، تتدلدل منها ســـاقان خرعتان لاقوام لهما ، وذراعان احداهما أطول من الأخرى . واسندت بيدها الرأس المحبـــوك بمزقة من مدورة امها لم يبق فيها الا بضعـــة أقراص دقيقة متـــلألئة من التـــرتر الأزرق .. ما أجملها وما أرقها ، تبتسم لها من عينين لا يعرف أحد غيرها جمال نظرتهما ، وابتساماتها حلوة ، وجسمها اللدن الهفهاف طيع فى يديها ، بحاجـــة الى الحنان الذى يدربه صدرها ، ويغرقه .

ضمتها وابتسمت لها ابتســـامة حميمة ، واستدارت بها الى جنب ، فلايعود فى العـــالم سواهما ، والحنو والرقة ، تطويها الى صدرهـــا الضيق الناحل ، وتربت شعرها الكثيف المسرح، أصابعها ، هى وحدها ، تعرف مسته الناعمة . وابتعد ازيز النار ونشيش الكلمات والزيت المغلى. ولم يبق الا الشرفة المزحومة .

وهى تلتصق بلحاف مطوى قديم نبتت عليه نتف ملبدة من القطن المصفر ، واللحاف يرتفع كأنه سد طرى يحلو الاختفاء وراءه .

لم تكد تنعم بكن مخبئها ، وتنحنى على عروستها ، حتى وخزتها فجأة شظية ناتئة من السبت المدور ، تطل منه رؤوس البصل والثوم الناشف التى ضربتها الشمس . وندت عنها صرخة ، مكتومة كأنها ذنب . وخطفت يدها ، مكهربة بالألم ، فاصطدمت بأعناق زجاجات الخزين المسدودة بالخرق ، تكثفت فى قاعها صبابات من ماء الزهر والخل والسبرتو . وهى تمص أصبعها ، كان فى فمها حسا بالدم الذى انبثق منه يوما عندما كشطته زجاجة مكسورة العنق ، لولا أن حجزته أمها عندما ربطت لها اصبعها بخرقة صوف .

ونور العصر تريقه عليها سماء ضيقة جافة محصورة بين سطوح البيوت ومئذنة الجامع الضخم العتيق . والحر آخذ بالنفس .

ــ ماجده ، يابت ياماجده ، يامدهولة على عنيك ، انت مالك يابت ؟ بانده عليك بقى لى ساعة وانت ماترديش يابت ؟ هو انت اتلجمت ، اتلبشت نزلت عليك خلاص ؟ اعمل ايه بقى فى البت دى ياخواتى ؟ قومى على حيلك يامضروبة فى جنبك هاتى لى غطا الحلة .

هذه الولولة تدق قلب البنت ، تفاجئه بضوء ساطع من الرعب ، فتنهض مدفوعة كأنما برغمها ، انتزعتها الصرخات وبطحتها على أرض صلبة وعيناها معلقتان بالوجه الندى بعرق السخونة الخفيف ، والعينين المتألقتين بسعار حاد .

ــ اسم الله عليك وعلى اخوك ، طب قومى ياختى ياحبيبتى يالله ، مش تفتحى ياضناى !

بادرت الكلمات الحانية تلحقها كأنما لتقيلها من عثرتها ، كانت ذراعاها تضربان الهواء ، خانتها ساقاها اللدنتان ، فى لهفتها على الجرى الى أمها ، فاندفعت عتبة الشرفة تخبطها وتصدها .

لانت العينان الصخريتان وتسايل فيهما حنو تكسرت من فوقه القشرة الجامدة . وسال الدفء فى قلب البنت كماء ساخن يحمل امامه السدود ، وقامت تجرى فى أمان رحيب ، وهى تدعك جنبها ولم تبك .

وعندما عادت الى جنب اللحاف أسندت ظهرها الى نعومته الدسمة . هذا الجانب العالى منه يؤويها الآن ، دون لهفة ودون خوف . وقد عاد الى الغرفة صمت خلا من الطنين ، وهمدت الرائحة الكثيفة .

اخذت عروستها على مهل فى حضنها . خداهما الآن متلامسان . وهما تنظران معا الى دكان العجلاتى المفتوح جنب باب الجامع الكبير .

تغيبان معا فى نشوة من تأمل العجلات السوداء ، مرصوصة حتى السقف ، وكأن ايديهما تتحسس معا نعومة الدراجات المقلوبة المعلقة على الجدار ، فى قاع الدكان ، مصقولة فضية تومض فى العتمة . تنبثق الأسلاك من بؤراتها ، فى أشعة هفهافة ، مندفعة ومشدودة ، محبوسة فى توتر دائرى لاتشبع منه العين . وفى الخارج جدران الجامع الضخمة قائمة بأحجارها الكبيرة العتيقة انبرت القشرة عن مربعات الحجر هناك وهناك وتعرى لحمها الحبيبى الأبيض منورا فى السواد الذى تركته اجيال طويلة من التراب ومس الأيدى .

وهى تناغى العروسة ، فى كلماتها نبرة من صوت أمها ، أمها الأخرى الحلوة .

ــ عايزة قرش ياحبيبتى ؟ خدى ياضناى ، خدى ادى قرش . حتشترى بيه أيه ؟ كراملة .. وحمص .. ومصاصة .. وبسكوت كمان ، تقرقشيه كله لوحدك وماتديش منه لحد . انت عايزة تنزلى فى الحارة دلوقتى ؟ طب انزلى ياختى .. خلى بالك من السكة .. مسافة السكة وتيجى على طول .

فى همس حميم ، والعروسة تصغى وتبتسم ، وجهها المصنوع من الخرق منور وضاح ، وتسلم نفسها للحضن الرقيق .

ــ أمة عايزة قرش ، أمة هاتى .. هاتى قرش..

فى ضراعة وخفوت وتردد ، ولكن بثقة ايضا ، فى دل من يعرف ان اللحظة حانت والقطاف دنا ، وفى مكر .

ــ يوه هو انت يابت اللى عليك اسمه قرش ، خلاص علقت . طيب ياقرشانه انت ، طيب . روحى بالله . قدامك على رخامة البوريه فيه قرش أهو تحت المفرش أهه يابت . خديه ياختى وانجرى على تحت أمال ... ما انا عارفة .. بس اوعى تعوقى .. خلى بالك من السكة .

عيناها تتبعان البنت ، ثم تنهض ، خفيفة ، وتستند بيدها الى الأرض ــ ومس الحصيرة الخشنة المشبكة تحت أصابعها يثب الى راحة

الكف ويصطدم بها ، يدعم وقفتها اذ تستطيل على بنيان قدها الطويل ، على عمودى ساقيها العضلتين ينسدل عليهما من هيكل جسمها الوثيق الملفوف ، ثوب صيفى من « رمش العين » يتخايل تحته قميص فسدقى خشن النسج ولكن محبوك ، قصير الى سمانتى الفخذين ٠

وهى ترفع الحلة المغطاة ، بيد ، والموقد المطفأ فى اليد الأخرى ، مازالت بطنه ساخنة بعد ،وعدته السوداء منداة بالجاز اللاذع الرائحة ، وتوازن بينهما فى سهولة جاءت عن مرانة طويلة ٠ عيناها فى المحجرين الأسمرين الداكنين تتبعان البنت « تتدادأ » فى مشيتها وتهتز على عظامها الرقيقة اذ تجرى الى باب الغرفة ، ومنها الى الطرقة ، ثم الى السلم الضيق المعتم المكتوم ٠

فى قلبها موجة خفيفة الاهتزاز من الحنان نحو هذه الحتة الصغيرة من احشائها ٠ هذه الجزازة الحية منها ٠ وحدها الآن ، مستقلة بحياتها الخاصة وان كانت من كبدها ورحمها ، ثم هى صورة غريبة أخرى من أبيها ٠ فولة وانقسمت فلقتين ٠ الفم الواسع المدرب الحساس ، والسنتان الناتئتان ٠٠ شفتاها تعرف ضغط هاتين السنتين الناتئتين وابتسامة ترف حول ركنى فمها ٠ شفتاها تتلامسان ، كأنما هى تستطعم الدم الذى انبثق منهما مرة ، فى الليل ، قبل ان تولد ماجدة ٠ الليالى القديمة العاصفة المتقلبة بالهوس الساطع فى الظلام حتى يهمد بهما عباب الأمواج المتراكبة المليئة ، ويصلان الى المرسى ٠

جاءتها من الباب المفتوح ضجة الجيران فى الطرقة ، والزعيق ، والنداءات والدعوات على الأولاد مقصوفى الرقبة هو انت مش حتهمد ياواد بقى ؟ هو انت معجون بمية العفاريت ٠٠٠ الهى ياخدنى ويريحنى منك يامحمد يابن نفيسة ٠!

وحنفيات مفتوحة وعمود كثيف من الماء ينصب ويصطدم بجدار سطل من الصفيح ، وينثال الماء ويتسبسب من على جوانبه ، والخيشة تدفع السيل على بلاط الطرقة الى السلم ٠ هذه نفيسة أم محمد تكد فى الكنس والمسح والطبيخ والتسوية والغسيل طول النهار ، وسلفتها نجية متربعة جنب الراديو امام الشباك طول النهار تسمع الأغانى المائعة ــ المقروصة فى جنبها ــ وتلعب بعقول الشبان فى الحارة من وراء ظهر زوجها ٠ عقربة ومستخبية ياخواتى ٠ وبتخرب على الناس من تحت لتحت ٠

كان يقرض قلبها دائما شك ٠ لا يستند الى أدنى أساس ، فى ان مقصوفة الرقبة تلعب لزوجها أيضا بالعين والحاجب ، ولا تراعى حق الجيرة والعشرة ٠ هو حدس لاقوام له فى الحقيقة التى تظهر للعيون ، لكنه حدس لم يخنها قط ٠

وأم محمد تهتف فجأة مرتاعة ٠

ــ يوه بسم الله الرحمن الرحيم حاسبى يابت ياماجدة لتتزحلقى ٠

وباب السلم يصطفق ٠

تدوى الخبطة فيرتج لها قلبها ، وفى طرف من أطراف هذا القلب المرضوض خشية من أن تستيقظ ماجدة مفزعة من حلاوة نومها فى أول الصبح ٠ الرجل يترك لها دنياها ، وحدها مع البنت ، ويمضى متوترا بالغضب ، والسترة الجلدية الداكنة تلف الظهر الوطيد وتحيط بالكوفية المعلقة حول العنق الركين ٠٠ ارض الطرقة تهتز تحت الخطوات القوية بالسخط والشباب والاستهتار ٠ وكل يوم يصبح على هذا الحال ،ولا يعود الا فى آخر الليل ، عيناه محمرتان ،والرائحة نفسها ، ليلة بعد ليلة ، تتشبث بملابسه بل بعضلات صدره وذراعيه أيضا ، وتحت الابطين وفى خفايا أركان الجسم ٠ رائحة فيها حلاوة خافتة تكاد تنقلب لها المعدة ، تفوح من الفم بشفتيه الساخرتين المنفرجتين دائما عن الاسنان الحادة ٠ واذ يعود فى النهاية يقر له قلبها مع ذلك ويرتاح من خوفه ويضطرب أيضا بالغيظ والحنق ٠٠

ــ هى الفلوس اللى بتروح على المدعوق ده مش فلوس ؟ طب أعمل ايه بس لو مسكوه ؟ أبقى ساعتها أروح فين وآجى منين ياخواتى ؟ ياختى ٠: الشر بره وبعيد ٠ والعيلة دى أبقى أعمل بيها ايه ؟ يعنى آخرتها يسيبها فى آرابيزى ، يبقى يافرحتى ياهناى ٠٠ !

تسرب ما ادخرته من أيام الشغل وشقاء الشغل سحب منها القرشين بخلابة كلامه وسحر أصابعه٠ ومازال يطلب منها المزيد ٠ كأنما لاتكفيها ، وزيادة بالوعة البيت التى لاتشبع ، ومصاريف الطفح الأكل التى تقصم الظهر ٠ وهو كل يوم سبت لايكاد يرمى لها مايلم أطراف البيت على بعضها البعض ٠ وهاتى هاتى يابت الكلب ٠٠ حتى

الصيغة باعها من زمان ، وحججه لاتنتهى ،وضيعها على المحروق الذى لاينتهى ظمؤه اليه ٠

ومازال فى ظنه انها تخبىء عنه بقية ، ومازال يداجيها ويناغيها مرة ويعنف بها ويعصف مرة ، يطاوعها ويلاينها أو يتنكر لها ويسب الدين والملة ، يجهد أن يستقطر منها الصبابة الأخيرة بالمحايلة أو الخطف على السواء ٠ كانت قد أفرغت مالديها بين يديه منذ أمد طويل ، ولكنها تتركه عن عمد يستشف من نبرة صوتها احيانا ، أو من كلمة نافرة كأنها أفلتت عفوا ، أنها مازالت تكتنز شيئا فى حرز حريز ، وان كان لن تسلمه كنزها ، فلو تيقن انها صفر اليدين حقا ٠

هل هى خدعة تلك التى تقيها هى وبنتها ، وتحمى بيتها ؟ أليس لديها فى الحقيقة كنز آخر، وهى تحجبه وتحرس بابه ٠ ٠

لكن يديه الخشنتين وأصابعه القوية الدقيقة المفاصل تعرف أسرار ماتعالجه فى أحشاء السيارات طيلة النهار ، تجوس فيها وتجسها وتظل تتحسس جوانبها ومساراتها ومسالكها ، وتلائم بين أطرافها وتدق على جدرانها وتلحم المتفرق من شعثها وحديدها ، كأنها تعمل لها « عملا » أو تتلو عليها رقية ، حتى تهتز بالحياة وينبثق الطنين فى المعدن الموات وينبعث له هرير وهدير دفىء منتظم الايقاع ٠٠ يداه لن تطولا كنزه الآخر ٠ يداه مضمومتان عمياوان ٠ والكنز تحت يديه ٠ يداه لاتعرفان بابا اليه ٠

ــ وهو فى عينين تشوف غير الزفت اللى بيحرق فى قلبه عمال على بطال ليلاتى على الله ، آهى وكسة من كل ناحية وخلاص ٠

لكن ثم جانبا رخيا موطأ الجناح فى دخيلة نفسها ، فيه رضى وأمن ونعمة ٠ هنالك فى ركن منها ، صحيح ، توق غامض وامنية خفية ٠ لو خلف الله عليها بولد ٠٠٠ ! وخيبة صغيرة لأن ماجاءت به بطنها بنت مكسورة الجناح ٠ لكنها بنتها وحبيبتها واغلى من الدنيا عندها ٠ ولسانها مع ذلك يلهج بميلة البخت ٠٠ كأنها تصد العين ، كأنها تعويذة تقولها بطرف اللسان حتى تدارى قوة شريرة تتربص بها بآذان متشوفة، تتسمع وترهف السمع ، تنتظر لحظة الانقضاض لتخطف مابقى فى يديها ٠

وأحست ماينخسها فى قلبها ، شكة ثاقبة من خوف أسرعت بها الى الشرفة الزحومة المتراكبة ،



تتخطى السلال والمواعين والقفف لترشق الحارة بنظرة عجلى ملهوجة .

كانت الصغيرة قد خطت السلالم المتربة الموحلة بماء الغسيل وتخطت العتبة الحجرية القديمة التى تآكلت ونعمت اطرافها وانغرز جانبها فى تراب الحارة .

ودلفت تجرى ، مستوفزة فرحة بقرشها ، كنزها الصغير يدها تعرق عليه منذ الآن ، من الفرحة والتشوف . ونفذت من جنب لوحة العيش على حافة الرصيف الضيق ، وانفلتت من بين قفف العلاف المرصوصة ، فى عتمة العصر ، بأكوام ملونة من العدس الأصفر والرز والبرغل والذرة .

وهى تشب الآن أمام دكان السجاير ، تطاول الواجهة الزجاجية المتربة وترفع يدها بالقرش . تعلقت عيناها بالمسرجة الصغيرة الموقدة أبدا بلهب ضئيل احتاط عليه غلاف علبة « بلمونت »حمشت النار أطرافه فاسودت ، تنبعث له رائحة شياط خفيف مستمر .

تسحرها دائما هذه الشعلة الضيقة المدخنة التى لاتنطفىء ليل نهار .

ـ أيوه ياشاطره ساكتة ليه ؟ عاوزة ايه ياست الحسن والجمال أنت ؟

كان قد اختطف منها القرش قبل أن تتكلم . فأفزعتها فجاءة حركته وضراوتها وخشيت أن ترجع عن عزمها .

ـ مصاصة ..

ـ عينى حاضر ...

وهو يدفع بيديه وسط أكوام الثروات اللامعة فى الورق الناعم الملون ، والأوانى الزجاجية التى تحتشد فيها كل الأشياء الحلوة فى العالم . وقد تحيرت البنت وتلدد قلبها من الرغبة فى ان تضم الى صدرها كل هذا ، حفنات حفنات ، وغشيتها الأزمة التى تعتورها فى كل مرة تأتى الى باب هذا الكنز ثم ترتد عنه وليس فى يدها الا نتفة صغيرة من أطرافه لاتتحيف منه شيئا كأنما لم تمسه قط ولم تقف ببابه سرعان ماتنجاب عنها الغاشية اذ ترجع الى الحارة ومعها ماأقتنصته لنفسها ـ فاذا هو العالم كله ، حلو الآن كطعم المصاصة التى يتحلب سكرها فى فمها المضموم . ابطأت خطواتها أمام دكان العلاف وظهرها الجاف النحيل يحتك بالقفف اللينة ومافيها من أكوام مطواعة هينة الجوانب . وعيناها تجولان على راحه . وفى مهل ، وباستمتاع ، بين المشاهد الدسمة المليئة حواليها . على مهل ، فليس هناك مايعجلها . شفتاها مزمومتان تحتاطان بالجسم المدور الأملس الذى يشر بالحلاوة فى جوانب فمها ، عيناها مشدودتان مزويتان من الحس والمتعة ، تلفان فى تؤدة وفى غير توتر ، بين جنبات عالم لدنطرى على دكاكين العجلاتى والزيات وبياع الفول . والموقد المشتعل يفح فى الشارع أمام باب النجار ، عليه كوز الغراء تفوح منه رائحة الصمغ الثقيل والتراب وعطر السكر الرخيص وشوب النار .

ارتفعت عيناها الى المئذنة الضخمة الشاهقة ، والنقوش البارزة عليها متربة عتيقة ولكن راسخة يتحدد بها نسيج السماء الأزرق الصافى الذى خلا من سطوع النهار ، وبقيت فيه وضاءة عميقة . وشرفات المئذنة تعلو متدرجة بأضلاعها الرشيقة تلوح كأنها مركبة على السماء لا انفصال بينهما .

وهى فى الشارع المزدحم مسنوده الى الحائط الحجرى القديم وقد نسيت كل شىء الا هذه اللذة الهادئةالآن بعد عنفها الأول ، تقطر حلاوة بطيئة فى فمها . وقدمها الحافية تفحص التراب الهين على صخر الرصيف . وثم دفء نهار مضى يتسلل من حجر الحائط الى عظام ظهرها الهشة من وراء الفستان القديم . وعيناها سارحتان متعلقتان بالمئذنة وفى حسها حضور غامض لابيها . فارعا طويلا راسخ القامة عاليا .

بالأمس أعطاها قرشا اشترت به كراملة . بالأمس استيقظت فى الليل فى عالم مضطرب مهتز ، واحست كيانه القوى المتين جنبها ، بينها وبين امها ، على سريرهم الحديدى الوحيد . وفى نوم ليس كاملا ، بحركة كأنها الحلم ، ابتعدت عن الحائط والتصقت بالظهر الشاهق ورمت بذراعها الواهى على الهيكل المتمكن فى نومته يملأ دنيا حلمها وتتردد فيه أنفاس منتظمة . وعادت الى نوم مريح، سكن قلبها ، تبتسم من الأمان .

رأت من باب الجامع شيوخا يروحون ويجيئون فى الطرقة المبلطة النظيفة ، يتحركون ببطء كأنهم فى النوم أيضا ، رءوسهم عارية ، يلبسون قباقيب ، وجلاليب بيضاء فى العتمة الخفيفة ، ويأخذون الماء فى كوز مندى ، من الزير المدور المركون جنب الباب .. « الله .. أكبر ... الله

أكبر » المئذنة ينزل منها صوت بعيد يشدو بدعاء طويل كأنما لا أمل فيه ، وفيـــه نشوة بالشكاة ، وراحة اليها ، ومعرفة خفية ٠٠ وزحمـة المغرب فى الشارع الضيق أخذت تلمع فيها أنوار مضطربة ، وضجيج مختلط من صلصلة اجراس العجلات وغناء الباعين وصيحات بائعى الزبادى البيتى وتنغيمات الشحاذ وهو يقطع الشارع من وسطه كأنما الدنيا كلها ملك يديه ، وفى يده ولد يردد بنغمة رفيعـة ملحنة « عليك يارب ٠٠ عشانا عليك يارب ٠٠ الأجر والثواب عند الله يامحسنين »

والضجيج البعيد المضطرب يجعل الغرفة الضيقة تموج بالخوف والوحشة ، حيطانها تتباعد وتنفتح بينها مسافات لا آخر لها ٠ صيحات أبيها الغاضبة تأتيها من آخر الحلم ، ودعاء الشحاذ وترديد الولد « عند الله يامحسنين » نحن فى المغـــرب أو فى الفجر ؟ نداء لاينتهى يجىء من وراء خصـــاص الشباك « يا٠٠ غورت ٠٠ الله اكبر ٠٠يا ٠٠يا ٠٠ محسنين ٠٠ اكبر » فتدفن رأسها فى المخـــدة وتغمض عينيها ، تزيد من أغماض عينيها ، عن عمد ، بشدة ، كأنما بذلك تحجز نفسها عن السمع ٠وأمها تحبس البكاء فى ركن بعيد من الأبعاد التى لا آخر لها ٠ وهى تغوص فى الليل الملىء بالظلال والأصداء المتحركة القلقة ٠

انها ميتة ٠ وتسمع فى الظلام ، فى موتهـــا ، وشوشة وهمسا حارا واصواتا فيها لذة كأن أحدا يستقطر بين شفتيه حلاوة مصاصة ، هى ميتـة ميتة ٠ وتضغط على عينيها حتى لاتنفتحـــا ، فان الميتين يكونون مغمضى العيون ، لايتحـركون أبدا ، متخشبين ٠ وفى موتها المضطرب المغلق العينين تسمع شكوى طويلة « الله ــ أكبر ٠٠٠ الله ٠٠ أكبر » هل يجدونها فى الصبح ميتة ؟ وتولول أمها وتدق خدودها وتملأ الدنيا بالصريخ ، سيجدونهـا ميتة فى الصباح ٠ والشيوخ البيض الجـلاليب سيصبون الماء الدافىء من الزير على جسمها العارى، بالكوز ٠ ماء ساخنا على جسمها العارى الممدد على البلاط فى طرقة الجامع والهواء تحسه باردا عــلى جلدها المكشوف ، يهب عليها من الباب ٠

ــ ماذا ٠٠ بت ياماذا ٠٠ مصاصة انا تمان ٠ عاوز مصاصة ٠

التفتت الى الشىء الصغير الذى يتوثب جنبهاويشد يدها المرفوعة الى فمها بالمصاصة ٠ وعلى وجهـــه الملطخ بالتراب خيوط نظيفة من دموع مازالت تتقطر من غير صوت ٠

ــ يوه مالك ياولد يامحمد ؟

ــ نديه ، خالتى نديه ضربتنى ٠٠

يحكى عن حدث مضى ، بسببيله الى الاختفــاء منذ الآن ٠

تأملته فى غير عطف ، دون قرابة ٠

دائما تضربه نجية زوجة خاله وتطرده لأنه يلعب فى الراديو وينحشر فى الشباك ٠ ويعطل عليها ٠ وتنقلب الدنيا بينها وبين أمه نفيسة ، وتثور عركة ترتفع لرب السماء ٠ لكن الدمـــوع تتسلسل من عينيه دون بكاء ومازال يشهق بانتظام ٠

القت ماجده بذراعها على كتفه الصغيرة الواطئة تحس نفسها قوية عالية ٠ وتحسه يحتمى بها ٠ عظامه الرقيقة فى الجلباب الفضفاض تهتز مــازالت من شهيق البكاء ، يستند اليها كأنه خرق طرية لاتعرف الرفض ٠

وهو يتطلع الى مافى يديها من حلاوة تعوضــه عن غضبة العالم وضجيجه ٠

وانفتح فى نفسها عمود منصب مندفع من ماء الحنان يفيض على الوجه الذى يرتفع اليها وضيئا بالثقة ٠

فأعطته المصاصة منداة بعد من ريقها ، كماتعطيه جزءا من نفسها ٠

وتململ الولد تحت ذراعيها وتفلت منها واستدار عنها قليلا ، وقد استغرقه مص الحلوى التى كادت تنبرى وتتسل عن خشبتها الرفيعة ، شفتاه لهما حياتهما ولغتهما الخاصة من التلمظ والتـــذوق الجشع ، مزمومتين رقيقتين متحركتين ، شفـــتين مدربتين حديث عهدهما بالثدى الذى ينز بأمــل قليل وعذوبة عصية على الاستنباط ٠ ولاح لهـا ان وراء هاتين الشفتين ثم سنتين ناتئتين تضغطان مـن الداخل على جانب اللحم الحى الذى يستقطر السكر ويرتعش باللذة ٠

ــ ياما ٠٠ جدة ٠٠٠ يابت ياماجدة يابت ٠٠ هى البت انخفست فين ياخواتى ؟ هو انت اتربطت خلاص يابت انت فى الحارة ؟ يابت ياما ٠٠ ٠ جدة ٠٠ !

وجه أمها مطلا عليها من الشرفة الضيقة الملتصقة بالحائط ، مدورتها محبوكة على رأسها ٠ اللهفـة والخوف يتنازعان قسمات الوجه الأسمـر المضىء فى قتامة المغرب ، خزيانه من وجهها المكشوف فى

الحارة ، وصوتها على ذلك يتمدد ملء المغرب بدفء أنثوى كثيف لاتمتلىء به الا أصوات الأمهات الشبعانة بالأمومة .

ثم اذا هى فجأة وحيدة .

الحائط الذى كانت تستند اليه بعيد عنها ، وما حولها فراغ .

وأدركت دفعة واحدة ، أحست لحظة واحدة قبل أن ترى بعينيها ، ان الولد قد ذهب . انه تسلل من جانبها ، ان ذراعها لم تعد ترتكز على هيكله المشدود ، انه لم يعد محتاجا اليها . أن أحدا لم يعد محتاجا اليها .

ثم التقطته عيناها ، دون بحث ، كأنما كانتا تعرفان لوحدهما الاتجاه الذى انسل فيه الولد دونان تراه ، يجرى بخطواته القصيرة المتلاحقة وسط الحارة بين زحمة الناس المتدافعين ، وجلبابه الأبيض الطويل تتعثر فيه قدماه الحافيتان المتداخلتان ، وهو يتخايل مبتعدا بين العتمة والأنوار .

تحجرت رجلاها فى وقفتها ، لم يخطر لها ان تجرى وراءه ، وباستطاعتها أن تلحقه فى لحظات ، كأنما أنستها الخيانة مقدرتها على الحركة وأحالتها عمودا من الملح .

ولأول مرة أحست يدها صفرا خاوية وفى صدرها فراغ هابط الغور ليس له من قاع . كأن الرضة التى صدمت قلبها شلته أيضا . والضجيج يبتعد بسرعة ويهبط الى طنين يأتى خلال طبقات مسدودة ثقيلة من تحت الأرض ، وبيوت الشارع تسقط مرة واحدة ، والمئذنة العالية تميل الى الوراء مع كتلة حائط الجامع كله . الجدران والدكاكين والأبواب الصامتة تفترق وتهرب منها ، وحدها ، هى وحدها . عيناها جافتان مشدودتان الى النقطة البيضاء التى تجرى هاربة منها فى الزحمة ، تحمل معها شيئا لاعوض عنه .

وأمها مائلة على حاجز الشرفة ، قلبها مشدود من هذه الصدمة الصغيرة المضحكة التى أصابت البنت . خطف الولد منها مصاصتها وجرى مضحكة هذه الحكاية . لكنها تعرف أن هذه القطعة الصغيرة من نفسها ، واقفة هناك بجمود فى الشارع ، انما ترتعش الآن بما ينبض به قلب واحد ممدود داخل الأجيال جميعا وعبر الناس جميعا ، أطرافه مشدودة حتى آخر فتائلها ، مغروز على مسامير ، مفتوح فى الهواء ، ترتعد شراييته العارية الرقيقة بالدم السخن تخبطه صدمات لاتنتهى ، ويظل يرجف حيا .

وهى تستند بكوعها الى الحاجز الخشبى ، والشباك الى جوارها فيه تلك المرأة جنب الراديو الذى ينصب منه غناء طويل رخيص البكاء .

نسيت خجلها وانه عيب أن تطل مكشوفة الوجه فى الحارة ، واعتمدت خدها بيدها ، وعيناها هى أيضا معلقتان بالولد الصغير الذى هرب منها ، أخذ المذاق الحلو من فمها وجرى . كان قد تسلل يستشرف النظر اليها ويشد يدها . وأبتذلت له قلبها واحتاطت عليه بذراعيها وحضنها ، ترعى نارا صغيرة تشتعل فى عينيه الضيقتين ، تحترق بها أطراف نفسها ، وعطيتها له متعة لها مع ذلك وسعادة . لكنها الآن يتدافع بها الناس فى الزحمة .

يداها لن تنضما عليه قط . ذراعاها لن تلتحما أبدا حول أركان جذعة العضل الشامخ . بل تقصران عنه وتسقطان الى جنبها . رجولته وعقوقه واستغناؤه تهزم امتدادها نحوه اليه .

وهى تنهد ، وتسقط فى الداخل ، صلابة الأرض تتلقاها ، وقد غاضت من جسمها كل عصارة . الحصيرة ترتفع الى لحمها فتصده بخشونتها وتوقف انهياره بثباتها الذى لايرتج . والظلمة فى الحجرة الخاوية تنبثق فيها ظلال قوية من أعمدة السرير الحديدى ، فى أركانها الشاهقة ، تشق السقف الذى يتصاعد ويبتعد الى أعلى فى الظلام ، ومازال يبتعد ، فى سماء قاتمة ترتفع بسرعة ، وحواليها أثاث حياتها الرث ، وآنية حبها وحبوطها ، مائلة على جنبها ، مثنية الأطراف . تحتاج اليه . تحتاج اليه . هى تحتاج اليه .

لكن البنت الصغيرة لاتحتاج الى احد ، ولا الى شىء . وجهها الصبيانى فيه كبرياؤه . وهى واقفة فى الشارع ، بعيدة . سوف تعود لأمها بعد قليل ، وسوف تجد عروستها . وأبوها سوف يرجع آخر الليل ، ويعطيها فى الصباح قرشا ، وعملة صغيرة أخرى من الحب ، لكنها ليست بحاجة الى شىء . وهى عندما تنظر الى آخر الشارع ليس فى وجهها نضوج ، ليست فيه خبرة ، وليست فيه حتى نعمة النضارة ونعومة الطفولة . ولكنه ليس متوترا بل فيه فراغ شاحب قليلا أبيض فى العتمة ، تحت شعرها الأسود الكثيف المسرح . وجه أمسح ، خاو ، جامد ليس فيه دموع .

عناصر الباليه

بقلم **مجدى فريد**

الباليه – أى المسرح الراقص – متعة تشترك فيها العين والأذن معا ، هذا حق ، ولكن من الخطأ أن نتوقع لكل من يحضر حفلة باليه فيسحره جمالها أن يدرك مقومات هذا الفن لتبلغ متعته المزدوجة غايتها المثلى ، فلا تكون وليدة الشعور المبهم فحسب بل وليدة الوعى والفهم أيضا – ذلك ان الباليه – مثله مثل كل فن آخر – له أصوله الخاصة به وقواعده المصطلح عليها ، لا تكفى فيه المشاهدة بل لابد أن تقترن المشاركة الوجدانية بفهم لغة هذا الفن حتى لايغيب معنى كل حركة وايماءة ومدى توفيقها فى تمثيل الجمال المقصود ، اذ بقدر درايتنا بهذه القواعد والأصول يكون التذوق الفنى والمتعة المرجوة ٠

ومن الخير أن نزيد من شرح هذه الدرايةبالباليه حتى نتبين حقيقتها ، فهى دراية لاتتم ولاتستقيم اذا عمدت الى تجزئة الباليه الى عناصره المختلفة ، وتناولت كل عنصر على حدة ، تتبع أصولهوقواعده فليست هذه الدراية بمثابة حاصل جمع لأعداد متفرقة ، بل هى هذا وهى فوق هذا دراية بالانسجام الذى ينبغى أن يؤلف بين عناصر الباليه المختلفة ، فالزىمثلا فىالباليه غيره خارج الباليه، فأنت قد تعجب بزى ما وتجده غاية فى الرونق شكلا ولونا ، وقد يكون فعلا من صنع أرقى بيوتات الأزياء ، ومع ذلك فانه لايصلح عنصرا حميدا يتلاءم وبقية عناصر الباليه – وفى مقدمتها الرقص ، ومن المقطوع به أن هذا الحكم يسرى أيضا الى حد كبير على مختلف العناصر ، من فكرة أدبية يستلهمها جميع الفنيين فى الباليه ، وموسيقى آلية ، ومناظر مشيدة أو مرسومة ، وامكانيات مسرحية أهمها الأضاءة ، وايماء ، ورقص ، ذلك أن الباليه وان كان جماع فنون عديدة فهو فن مستقل له سماته الخاصة ، ومذاهبه المدرسية وأعلامه ، له أصوله وتقاليده وموازينه الذاتية ، وبذلك لابد من الانتباه لما بين هذه العناصر المختلفة من صلات قائمة لاتنفصم ، فعلى كيفية تبادل العلاقات بين هذه العناصر ٠ – وخاصة بالنسبة للرقص – يقوم فن الباليه وتتضح مشخصاته وذاتيته ، واختلاف هذه العلاقات هو منشأ تعدد مدارسه وتباين أصحاب المواهب الخلاقة فى ميدانه ، ولعل الكلام يزداد وضوحا اذا ضربنا المثل بالموسيقى ، وهى من أهم عناصر الباليه ٠

قد يكون ناقد الباليه أصلا ناقدا للفنون التشكيلية ، أو ناقدا للموسيقى (١) ٠

---

(١) واضح أن أجمل حركات الباليه ان لم تصحبها موسيقى تبدو كأنها حركات مجنونة ، ولكن فرناند ريفوار يعقب على ذلك بقوله : **« لا شىء يحول دون أن أتخيل ناقد الموسيقى كفيفا ، – وكثيرا ما يغمض المستمعون الى الموسيقى عيونهم طلبا لتركيز الذهن وحياطة التذوق ، لكنى لا أتصور بحال** ناقدالرقص كفيفا ، فان ناقد الباليه يرى بعينيه أولا..الخ. الخ»

وبالرغم من قدم فن الباليه فان نقده لم يعرف مثلا فى فرنسا – وهى موطن الباليه الاول ومعقله الاكبر – الا على يد أندريه ليفانسون (أم ترى فولنسكى ؟) أى فى أوائل هذا القرن ، أما نقاد الباليه قبله وبعده فكانوا فى الاصل نقادا لفنون أخرى .. أو للادب . ولا يحق لنا أن نعجب أن يجىء ناقد الباليه من دنيا الادب . فالاديب عندهم لا يولى ظهره للفنون أو ينفض منها اليدين .

ولكن بالنسبة للباليتومان ـ كما يقولون (أى محب الباليه الى درجة الادمان والهوس) فان الرقص يشغل فى اهتمامه المحل الأول ، وكل شىء عداه ثانوى ، انه قد يفضل ديكورا على ديكور وزيا على زى ، وقد يؤثر موسيقى بحب لايمنحه لغيرها ، ولكنه لاينظر الى هذه العناصر جميعها الا من خلال الرقص ، انه فى أول لقاء له مع موسيقى الباليه لا يحس بها الا احساسه بعنصر مصاحب (اللهم الا اذا جاءت غير متوافقة الى درجة مفضوحة) لان أذنيه غير مثقفتين ـ ان صح هذا التعبير ـ قدر عينيه ، وقد يتطور موقفه هذا اذا ألف الموسيقى بعد مشاهدة الباليه عدة مرات أى حين ينجح فى الوصول الى مرحلة تندمج فيها عنده الموسيقى فى الرقص وتنسجم معه ، اما بالنسبة لرائد الموسيقى لوجهها فهى عنده عمل كامل فى ذاته لذاته ، وكل محاولة لشرح معناها أو لترجمته عبر وسيط آخر ـ وان كان اسمه الرقص ـ هى ادعاء وسخف يلجأ اليهما مصمم الرقص ، ولنذكر على سبيل المثال لا الحصر ـ تلك الداهية التى تنجم فى نظره من اجراء تعديل فى التمبو وفقا لما يقتضيه فن الرقص ، اذ أن الموسيقى بالنسبة لمصمم الرقص الجدير بهذا اللقب ـ أكثر من مجرد هيكل ايقاعى ٠

وتدل التجربة على ان الباليهات التى ألفت وفق موسيقى موجودة جاهزة من قبل (اى لم يكن قد دار فى خلد واضعها انها ستصاحب أى رقص) ـ وابتداء من ايزادورا دنكان لا تقل عددا ولا أهمية عن الباليهات التى تم وضع موسيقاها بعد تصميم حركات الرقص (مدرسة سيرج ليفار مثلا) او تقل عن الباليهات التى تم وضع موسيقاها وكوريجرافيتها جنبا الى جنب فى وقت واحد (اغلب أعمال فرقة دياجيليف) وان كان قد ذاع صيت احد نجوم هذه الفرقة وهو ليونيد ماسين المتوفى اخيرا فى أمريكا بما سماه « السيمفونيات الكوريجرافية » اذ كان هذا الكوريجراف الشهير يضع رقصاته مستترشدا ـ بل مستعينا عن قرب بانغام وايقاعات وهارمونيات سمفونيات بيتهوفن وبراهمز وبرليوز وتشايكوفسكى ، ولكن هل السيمفونية الرابعة لبراهمز عبر ماسين تكون مقبولة فى قاعة الكونسير ؟ ان هذه الموسيقى التى تعرضت للعبث بها لاتضير الباليتومان ـ ومن الجائز ان يكون أول سماعه لها فى مسرح الباليه ، على حين ان هذه الموسيقى ذاتها تكون بالنسبة لرائد الموسيقى فى ذاتها لذاتها ـ اى الذى لايمت بصلة للباليه ، عذابا ليس فوقه عذاب ، وفى الحق أننا اذا استثنينا بعض العظماء امثال تشايكوفسكى ودليب وسترافنسكى وجلازنوف فقلما تصلح الموسيقى الموضوعة خصيصا للباليه لأن تندرج فى برامج الكونسير ـ شأنها فى ذلك شأن « الفكرة » Libretto أى حكاية الباليه ـ فانها لا تعتبر عملا أدبيا مهما بلغت درجة توفيقها ٠

وهكذا يكون الرقص هو المحور الذى يدور حوله كل شىء فى الباليه ، أو ان شئت العنصر الاساسى الجوهرى بالنسبة « لتوليفه » الباليه وبالنسبة لرواد هذا الفن ، وخاصة فى عصرنا الحاضر ، لافرق فى هذا بين باريس وروما ونيويورك بل القاهرة أيضا ، بدليل اننا كثيرا مانخلط بين لفظتى «رقص» و « باليه » ونستعمل الواحدة بدل الأخرى ، ان الرقص أنواع لايتسع هنا مجال تعدادها وعرضها ، وبسبب تعدد أنواعه فلا تزال كلمة « الرقص » الجامعة لها توحى بمعان لايختلف الناس فى الحكم على شىء مثل اختلافهم فى الحكم عليها فهو عند فريق من الناس عبث ولهو فارغ بل هو خطيئة لاتقل عن الفسق والفجور ، وهو عند فريق آخر ، فن عبادة ، فأنت ترى ان الحكم ينتقل من النقيض الى النقيض ، ولكن ازاء هذا النوع من الرقص الذى اصطلحنا على تسميته بالباليه ونحن نقصد فى الواقع الرقص فى الباليه بل الرقص الكلاسيكى الاكاديمى بالذات يحسن بنا أن نسأل : ماالذى نعلمه فى واقع الأمر عن هذا النوع من الرقص الذى نعتبره ثمرة لثقافة رفيعة وفنا جميلا نحبه ونحترمه ـ أكاد اقولها ـ بالسليقة والفطرة ٠

فى مقدمة كتاب عن براهمز وأعماله يقول قائد الأوركسترا الشهير ديمترى ميتروبولص ٠

« هيهات لأول استماع لموسيقى هذا الملحن العظيم ان يكشف لنا على أتم وجه ما تضمره من قوة وجمال »

ومن اجل ذلك كانت للتسجيلات الموسيقية أهميتها ، فان نمو درايتك بالموسيقى وتجددها متوقفان على اطالة الاستماع لهذه التسجيلات ، أو اطالة النظر الى المدونات الموسيقية ان كنت من الدارسين حتى تفوز بتمام المتعة الفنية المقصودة فاذا بها تملك لبك وتحتل شغاف قلبك ، وكذلك الحال بالنسبة

للوحة او لتمثال فى متحف ، فان كمال متعتك بهما يعتمد على وقوفك أمامها طويلا أو قليلا فى كل زيارة ، فأنت تستطيع أن تتردد على هذا المتحف مرة بعد أخرى ، وتستطيع لقاء ثمن زهيد أن تشترى صورة مطبوعة تطيل النظر اليها حتى تألفها ، فاذا فعلت هذا او ذاك تحققت لك المتعة الفنية على أكمل وجه ، وكذلك اذا راقتك قصيدة استمعت اليها أو اذا حضرت مسرحية ففى الأغلب انك تستطيع الحصول على نص مطبوع للقصيدة أو المسرحية ، فترجع اليه كلما احببت التمتع به حتى تبلغ غايتك منه ، واخيرا — وليس آخرا — اذا أعجبت بفيلم سينمائى ففى طاقتك عادة ان تشاهده مثنى وثلاث ورباع بدور العرض الأول والثانى والثالث ، ودع عنك أمر النسخ المصغرة الحجم التى يبيعها أو يؤجرها الموزعون لمن يقدر على ثمنها من هواة السينما .

اننا فى زحمة الحياة نطالب الفنون بتخليد الحياة بأحاسيسها ومعنوياتها بعد تجميلها ، فشظف العيش أو ويلات الحروب أو انات المرض أو قلق النفوس يتناولها الفنان الحق — مصورا كان أو مثالا أو سينمائيا او موسيقيا أو اديبا — فيحيلها الى تعبير جميل يخلد على الزمن وتتوارثه الأجيال فيثير مشاعرها . ما أحب وما الزم هذه الاثارة للنفس البشرية دون ان تترك تلك المرارة التى تصاحب الادراك المباشر لجوانب الشر والأيلام فى هذه الحياة الدنيا ، وحسبنا الدور الكبير الذى تقوم به الوسائل السمعية والبصرية فى عصرنا من أجل نشر الأعمال الفنية وتوعية الناس بها .

أما بالنسبة للرقص فهو فن مؤقت الملامح وأسرع زوالا من الحياة ذاتها ، فن يذهب مع الريح ، يذوب فى الفراغ فور الانتهاء من ادائه ، فما الذى يبقى من السحر الذى غمرتنا به حركة ذراعى بالرينة او قدميها ، ذات ليلة على خشبة المسرح ، ان الرقص — ذلك العنصر الجوهرى فى الباليه — ليس كالموسيقى قابلا للتسجيل أو التدوين حتى يمكن الرجوع اليهما ، بل ان محاولات التدوين قدفشلت منذ نشأة الباليه الاكاديمى فى القرن السابع عشر حتى الآن ، ماذا يبقى من اعجابنا المتلهف اللاهث طوال سهره ؟ ربما لاشىء سوى ذكرى باهته ، سوى خليط من الحزن والروعة ، لقد تألقت البالرينة وسط الجوقة وبدت الباقة كلها رائعة فى كل لحظة من لحظات الأداء ، وفى استطاعة الرسام الماهر أو المصور الفوتوغرافى — بفضل الامكانيات الآلية الراهنة — ان يخلد كل لحظة من هذه اللحظات الا ان الكوريجرافية — أى فن تصميم الرقص فى الباليه — شىء يعلو على تصوير هذه اللحظات المستقلة مهما تعددت ، اذ هى ايقاع قبل كل شىء ، ايقاع ينظم تلاحق اللحظات السريعة فى روعتها ، ليست الكوريجرافية مجرد خطى وأشكال منعزلة مما يؤدى فى الأستوديو ، وقد يرضى فريق من الناس بتعريف موجز للرقص يقول أنه فن اللحظة الحية ، ولكن الفن هنا كل الفن هو فى التشابك والاستمرار حتى يكون التكامل الشكلى والتعبير المقصود — ولا حاجة بى فيما اعتقد — لأن أطيل الكلام عن اهمية هذا الايقاع الذى يستند اليه مثل هذا الاتصال الراقص ، فمن المعروف ان الايقاع هو سر الحياة ، ينظمها زمانيا ومكانيا ، ومن ثم كان هو القاسم المشترك بين الفنون الجميلة كافة — بصفتها تعبيرا عن الحياة .

وليت الأمر يقف عند حد القصور فى تسجيل لحظة واحدة أو أكثر من الايحاء الينا بالأعمال كاملة متكاملة اى وفق حقيقة وضعها وكيانها ، فالباليه لايقدم لرواده الا فى مواسم ، والحفلات قليلة وقد لايسعد الكثيرون بالظفر بتذكرة ، ثم لاتتأتى — آخر المطاف — مشاهدة الباليه كاملا ، أعنى بمختلف فصوله وديكوراته وموسيقاه ، فقد يقتصر العرض على تقديم مقتطفات مختارة منه ، فالذى نشاهده هو الفصل الثانى من « بحيرة البجع » أو الفصل الثالث من « كسارة البندق » أو الفصل الراقص من أوبرا «فاوست» لجونو أو من أوبرا «الأمير ايجور» لبوردين أو مجرد جزء من فصل لباليه هو فى الأصل من عدة فصول ، وهكذا ، فهل يستقيم ان نقارن بين احاسيس المشاهد وانفعالاته حيال عمل كامل من حيث عدد المؤدين الذين يجولون فى كامل زيهم بين مناظر تخلب الألباب وتخطف الأبصار وعلى موسيقى لاتنقطع تلويناتها الأوركسترالية وبين أحاسيس هذا المشاهد وانفعالاته حيال جزء من فصل يؤديه أفراد قلائل امام ستار وبمصاحبة بيانو ؟ اين مثلا مايسمونه (هارمنة الأحاسيس فى الحالة الثانية ؟ اى بعد ان تناولت الباليه يد تملك حرية مطلقة فى تقديم الجزء دون الكل ، وهى حرية تحرم المشاهد من الجانب القصصى فى هذا الباليه الناقص فكيف له أن يفهم الايماءات التى لانتبين معناها الا فى العرض

الكامل ، ان تقديم الجزء دون الكل لا يستسيغه الا من يقصر اهتمامه على فن الرقص وحده (١)

كان برناردشو يقول :

ان المسرح جاء وليد اجتماع رغبتين : رغبة الانسان فى الرقص ورغبته فى الاستماع الى قصة ،

غير ان الزمن ريثما يبدو ــ قد عفى على مثل هذا التعريف الشائق بظهور مختلف أنواع المسرح تدريجيا ثم بالطريقة التى اصبحت تقدم بها كلاسيكيات فن الباليه منذ عشرات السنين اى على صورة فقرات راقصة ، والناقد الانجليزى الشهير أرنولد هاسكل يعرف الباليه فى كتيب قيم شامل معروف .

نوع مسرحى يروى حكاية أو يتناول فكرة أو يوحى بجو معين عن طريق مجموعة من الراقصين والراقصات فى ازياء خاصة ، مجموعة مدربة ومتسقة مع .. الخ الخ

لاغرو أن تتحقق فى هذه الحالة على أرفع مستوى تلك الاستجابة التى يسميها ارسطو «كاتارزيس» وغنى عن الذكر ان المسرح الراقص المسمى باليه له اصول فى المسرح الأغريقى بخورسه Chorus الراقص وموسيقاه وايماءاته (٢)

ان تكاليف نقل فرقة بجميع راقصيها وراقصاتها مع معداتهم من ازياء وديكورات وأوركسترا وتكاليف

(١) كل رقص : بلاستيك وسالتاسيون اى فن تشكيلى وحركى ـ واهم مشخصات الرقص الكلاسيكى من الناحية التشكيلية ترجع الى انه فى الأصل وبالفعل رقص يؤدى فوق خشبة المسرح ـ فهو مختلف عن رقص الحلبات مثلا .

(٢) وليد رقصات باخوس واتباعه ، ومن أصول الباليه ـ التى لا تذكرها عادة الموجزات فى تاريخ الباليه : مواكب وحفلات استقبال المدن للملوك والافراد فى العصر الوسيط وعصر النهضة وما بعدهما ، وحفلات البلاط الانجليزى المعروفة بالـ Masks بل الطقوس السحرية الدينية لدى الشعوب البدائية ، حبذا لو ضمها تعريف جامع تحت عنوان شامل « الباليه قبل الباليه » وقد كانت الديانات القديمة ـ على حد قول الانتروبولجست المعروف سير ماريت : تعبيرا راقصا to be danced out

واما عن قدم التقاليد واستمرارها فى الرقص الكلاسيك فاننا نرى هاسكل فى كتيب نشره عقب الحرب باسم « الباليه منذ سنة ١٩٣٩ » يقدم « نينيت دى فالوا » و « مارى رامبرت » وهما أهم صانعتين architects للباليه البريطانى باعتبارهما تلميذتين لـ « انريكو تشيكتى » (١٨٥٠ ـ ١٩٢٨) الذى درس على ليفراى تلميذ كارلو بلازيس (١٨١٣ ـ ١٨٧٨) الذى كان قد درس على « جارديل » و « دوبرفال » تلميذ جورج نوفير (١٧٢٧ ـ ١٨١٠) تلميذ دوبرى الذى درس على بيكور (١٦٥٣ ـ ١٧٢٩) تلميذ بوشان المتوفى عام ١٧ ، الذى كان أول معلم باليه باكاديمية لويس الرابع عشر للرقص عام ١٦٦١ ، اجل شجرة انساب عريقة !

اقامة هذه الفرقة فى المدينة التى حلت بها ــ وتدخل فى حساب الاقامة الأيام اللازمة لاجراء تجارب الرقص وتجارب الأوركسترا ، ثم الرغبة الملحة فى تخفيض ثمن التذاكر وتقديم أكبر عدد من الأعمال وافساح المجال واتاحة الفرصة للأعمال الجديدة ــ هذه هى الأسباب التى تشجع ولاريب على التلخيص والضغط عند تقديم البرنامج الا ان العلة ليست راجعة الى أسباب اقتصادية ادارية وحسب والدليل على ذلك : هذا النمط الذى تقدم به مستحدثات الباليه .

وقد شاع خطأ ان الأعمال الحديثة ذات الفصل الواحد من مبتدعات روسيا . فما وجه الصواب فى هذا القول ؟ ان الباليه فى روسيا سواء فى القرن التاسع عشر أو فى عهد السوفييت هو عادة اعمال ذات عدة فصول تقدم بانتظام فى ثلاثة مسارح بموسكو وثلاثة بلينينجراد وعدد كبير آخر فى بقية المدن ، تمولها الدولة فى بذخ ليس بعده بذخ وتقبل عليها بغير انقطاع وفود ووفود من المشغوفين برقص الباليه اما الأعمال ذات الفصل الواحد فلا تقدم فى روسيا الا لاغراض تجريبية (١) .

والحقيقة ان دياجليف ــ الذى سيتكرر ذكره ــ حين خرج على رأس قافلته العظيمة عام ١٩٠٩ من روسيا قاصدا باريس ، كان فن الباليه يعانى فى غرب أوروبا نكسة منذ قرابة نصف قرن(٢) وانتقل معقله من باريس وميلانو وفيينا وشتوتجارت الى بطرسبرج وموسكو على أيدى مهاجرين فرنسيين وايطاليين واسكانديناويين والمان . وكان جمهور باريس حينذاك يعرف عن فن التصوير أو الموسيقى أكثر مما عاد يعرفه عن فن رقص الباليه ، فقدم له دياجليف برامج من باليهات ذات فصل واحد ترجع موسيقاها الى أعاظم الفنانين الأوروبيين شرقا وغربا ، وديكوراتها الى مصورين حقيقيين لامحترفى المنظورات الخادعة الموروثة من عهد الرينسانس حتى راح النقاد أنفسهم يتساءلون عن نصيب جمال الرقص فى كل هذا الكمال الموسيقى

(١) راجع كتاب The Rose and the Star من تاليف : P.W. Manchester and Iris Morley

(٢) عقب نهضة الرومانسية ، أى الزمن الذى نعتبره الان « كلاسيكيات » الباليه . اذ المعروف أن الأعمال ــ منذ عصر لويس الثالث عشر حتى العصر الرومانسى ـ لم يعد يعرفها الربرتوار العالمى ـ فلا يقدم بعضها الا فى مناسبات خاصة وبعد مشقة فى التعديل :

. ولم يخص أوجين فيرون الرقص فى كتابه L'Esthétique طبعة ١٨٧٨ البالغة ٤٧٣ صفحة الا بثلاث صفحات !

التصويري المقدم اليهم . وكان دياجيليف ينـــوع أيضا فى الأعمال التى يقدمهـا فهى تارة تميل الى لتجريد ، وتارة تحن الى الكلاسيك القديم ، وكأنه على حد قول أحد المؤرخين .

« يريد أن يعيد الى باريس ما كانت قد ابتدعته من قبـــل وحافظت عليه روسيا »

حتى اذا قامت الحرب العالمية الأولى وانقطعـت صلاته بوطنه أخذ يتقرب من فنانى الغرب المتقدمين ، مصورين وموسيقيين .

ولكن خلال السنوات العشرين التى تجولت فيها فرقته غرب أوروبا والأمريكتين كان راقصـــو هذه الفرقة وراقصاتها ومصممو رقصاتها من أعظم خريجى وخريجات المعاهد الامبراطورية الروسية. ومن ثم بدأت الجماهير التى بهرها فن الرقص تـولى هذا الفن وعيها المتفتح وحبها الكبير . ولنذكر مـن أفراد الفرقة الذين حملوا المشعل بعد تصفيتها .. « سرج ليفارى » الذى دأب على رد كل عناصر الباليه الى رقص قديم مستحدث ، و « بالانشين »الذى جدد الرقص الكلاسيك بتطعيمه بالحركات البهلوانيـة ، و « ماسين » الذى طالما اهتم بالرقص ذى التعبـير الموضــــوعى Caractère وعـلى رأس هؤلاء فوكين العظيم الذى حتم على الرقص فى الباليه أن يكونمعبرا فى وضوح ، سواء كان انفراديا أم جماعيا ، لا أن يكون زخرفيا فحسب .. وهكذا ظلت عرى الرقص مترابطة لم تنفصم مرة واحدة حتى قال بييرميشو :

« ان الباليه على يد دياجيليف أصبح يوقع باسم ثالـــوث يتألف من الكوريجراف والديكوراتير والموسيقى »

هكذا .. الكلاسيكيات تقـدم فى صـــــورة منتخبات راقصة ينعم بها العارفون ، والمستحدثات .. فى صـــورة يلعب الرقص فى تكوينهــا دورا صريحا محوريا (١) مما يجعلنا نلح فى تساؤلنـــا عما نعرفه عن الرقص فى الباليه لنتذوقه ونتـذوق الباليه .

لقد أمتعتنا الصحافة فى السنوات الأخيرة بعـدة تحقيقات مصورة عن الرقص لدى طائفة من الشعوب الصديقة من اندونيسيا حتى أواسط أفريقيا عـلى انها كانت حين تعرض حـــديثا عن الرقص فى ديارنا نراها تريد أن تحوطه بشىء من الاحـترام فتصفه مرة بأنه ايقاعى ومرة بأنه تعبيرى . ولست

(١) هنـــاك نوع ثالث معـــروف منذ القدم يسـنــمونه divertissement وهو عبـارة عن متتاليات ومتنـــوعات يتألق خلالها الحاذقون والحاذقات ، ولا يربط بينها سوى جمال الرقص

أدرى أن ثمة رقصا بلا ايقاع او رقصا غير تعبيرى(١) أو انها تعنى بالتسمية الأولى – وهو ما أعتقـــد – النوع الذى ابتـــدعه وروج له « جاك دالكروز » السويسرى ، وبالتسمية الثانية المذهب الألمانى الذى أزدهر على يد مارى فجمان وورودلف فون لبان. ولكن الذى أعرفه أن الصحافة لم تحاول قـط أن تذكر شيئا عن مشخصات الرقص على الأطراف ، أو أن تستعلم عن اشهر أشكاله التى يحذقها الحاذقون، أو على الأقل أن تميز بينه وبين مايخلطه به بعض محبى الباليه ، أى الايماء ، وهو مانرى التوقـــف عنده برهة وبخاصة بعد أن لسنا من ناحية اهميـة الرقص وتدهور العنصر الأدبى(٢) القصـــصى فى الأعمال المضغوطة ، ومن ناحية اخرى ماكان يقتضيه ذلك المنحى بطبيعة الحال من ايماء ، ولايجوز بحال أن نخلط بينه وبين الرقص (٣)

ليس من ممكنـات الرقص أن يروى قصـــة أو يصف شيئا ، والرقص الكلاسيك بخاصة مثله مثل العمـارة أو الزخرفة أو الموســيقى فن تجريدى ، أى انه لا يطابق شيئا من الوجود الخارجى المطبيعة، الا مع فارق جوهرى واضح هو انه لاكوريجرافيـــة خارج الراقصين والراقصات : اللحم والدم والروح الخفاقة .

وهكذا فان الراقص المتمكن من فنه يستطيع أن يجعل أعضاء جسمه طوع ارادته فيستطيع التعبير عن القلق والأمل ، وعن العنف والوداعة ، وعن الحـب والكراهية ، عن الحياة والموت . أى عن خلجـات النفس البشرية ، والمؤدى القدير الذى يحس هـذه المعانى العاطفية الوجدانية يستطيع ترجمتهابحركاته

(١) كان بعض علماء الجمال فى القرن الماضى يقسمون الفنون الى : زخرفية وتعبيرية . ويعيب نقاد هذا القرن أحيانا على التشكيلات الجماعية فى الباليه بانها محض زخرفية ، أى غيـــر تعبيرية .

(٢) كان الاديب الفرنسى جان كوكتـــو أو الاديب الروسى بوريس كوكنو من أقرب المقربين الى فرقة دياجيليف ، لـــكن « فكرة » الباليهات كانت فى الأغلب من وحى أحد أفراد الثالوث ثم تناقش وتدرس جماعيا . ويقول سرج ليفار فى هذا الصدد :

Nous avons moins besion de textes que de prétextes.

أى اننا لسنا فى حاجة الى نصوص قدر حاجتنا الى اعذار نبرر بها رقصنا .

(٣) تر ىماذا يقول نقادنا أو من يكلفون بمصاحبة فرق الباليه التى تحضر هنا حين يسألهم أحد اعضائها عن رأيهم فى أدائهم انهم لا يقولون أكثر من أن العرض كان رائعا خلابا،وان البالرنيه ابدت اعجابها بالأخلاق العربية ، فى حين لا يهجع ابطال الفرقة فى الغرب الا بعد أن تطلع عليهم صحف الصباح وهي حافــلة بمقالات النقد

الرمزية ذات الانسانية الفجة . فالشكل الذى يرسمه بأجزاء جسمه (ارابسك ، انترشاه ، فويتيه ...) تجريدى بلا جدال ، ولكنه بتمكنه من الوسيلة ؛ أى التكنيك (الصنعة) ؛ اى بانتصاره على المادة وتطويع جسده لارادته تتوارى الصنعة ويتولد عن الأداء تعبير درامى واضح . ومن ثم لايتخلى الرقص الكلاسيك عن الكثير من ممكنات الرقص العتيدة عندما كان يحاكى ظاهر الأشياء او حقائقها ، وقبل ان تصبح رمزياته مغلقة بحكم التطويع الفنى المتلاحق Stylisation والتقنين الأكاديمى .

ولا شك أن أسلوب من يقوم بالأداء (اثر حبكة التصميم) انما يحول دون أن تصبح الكلاسيكية ــ وهى توازن رائع بين العقل والغريزة ــ أكاديمية جامدة عقيمة ، كما انه يرفع الأداء نفسه الى دائرة الفن .

والحقيقة هى أن الخلق الكوريجرافى مثله مثل الخلق الموسيقى وديعة بين أيدى من يقومون بالأداء وان ليس الراقصون والراقصات بالنسبة للمصمم أدوات وآلات ولكنهم عازفون (١)

ولعل مما يفيد دعوانا أن مفردات الأداء محدودة بل وعقيمة ، أى لايتولد منها الكثير . فقد يمضى جيل أو جيلان دون أن يظهر جديد . ومن ذلك يتبين لنا اهمية طريقة استعمال المفردات وتشابكها من جانب ومهارة من يقوم بالأداء وحسه من الجانب المكمل .

وقد يطول بنا المقام اذا أردنا أن نستشهد ببعض البالرينات المعاصرات وايمانهن بقوة الرقص الايحائية الرمزية وبتعبيره الدرامى . فنكتفى بأن نذكر راقصات بتيباه Petipa وهن يحركن ــ على أنغام تشايكوفسكى ــ اذرعهن فى دلال رشيق يوحى بأمر البجع أكثر من راقصات قد يتنكرن فى زى يحاكى شكل البجع . ولقد كانت بافلوفا لاتلجأ الى غير الرقص الكلاسيكى ، ويؤكد معاصروها انهم كانوا يتجاوبون مع تموجات ذراعيها واهتزازات ساقيها وهى تقدم « موت البجعة » لسان سانس .

اما الذى يروى القصص ويصف الأشياء فهو الايماء ذلك الذى يمت بالصلة الى فن الممثل أكثر منه الى فن الراقص . ومن هنا جاء دوره الواضح الأهمية فى الباليه القصصى ballet d'action الذى سماه مبتدعه وأكبر دعاته جورج نوفير ballet-pantomime أيضا ، ودوره الضئيل بالنسبة للنمط الذى يقوم عليه الباليه الآن فى غرب أوروبا وعندنا أيضا .

اما من حيث طبيعة التعبير فان البانتوميم بجانب الرقص فى الباليه أشبه شىء بالأصوات الطبيعية بجانب الموسيقى فى السينما . مثال ذلك اذاشاهدنا فاجعة كانقلاب قطار مثلا فاننا نسمع أولا صوت القطار المنقلب وقد اختلط بصراخ المصابين ، تعقبه موسيقى أوركسترالية نجدها اجمل وأبلغ تعبيرا وتصويرا .

ولكننا اذا استمعنا خارج الفيلم الى تسجيل لهذه الموسيقى فاننا لن نتبين فى دقة ان كل هذا حادث قطار أو باخرة أو هدير اعصار طبيعى . على حين نتبين فى دقة اذا استمعنا الى تسجيل لما سبق السمفونية اى صوت القطار وصراخ المنكوبين .

كذلك نستطيع ان نشبه الايماء فى الباليه بالحوار ricitativo الذى ينشد فى الأوبرا ليشرح بالتفصيل نمو الحدث الدرامى وكان المشاهدون يملون هذا الحوار فى الأوبرا الايطالية فى القرن الثامن عشر كما يمج محبو الباليه امر الايماء . فكان رواد الأوبرا يتسلون بلعب الورق فى ألواجهم خلال اداء هذا الحوار (الرسيتاتيفو) ويتجاذبون أطراف الحديث بصوت مرتفع ، ولايكفون عن ذلك الا حين يلمحون فى مرايا ألواجهم أن الذى يقوم بالاداء يوشك أن يغنى . فالغناء فى الاوبرا arias يقابله اذن الرقص فى الباليه . وهكذا فان محب الباليه يؤثر الرقص على الايماء . غير انه لاسبيل الى فهم الأحداث المادية بدون الايماء ، وعلى الرغم من كل ماينشر فى برامج الحفلات من ملخصات للأعمال .

ان الكوريجراف الجدير بهذا اللقب يعنى بجعل الايماء ايقاعيا ، ويفخر بأنه نجح فى أن يدمجه فى الرقص Intégrer la pantomime dans la danse

على أن أشد مايخشى ان يزيد (البانتوميم) فيطغى على الرقص ويصبح العمل فى مجموعه اقرب الى (الميمودرام) منه الى الباليه . ونذكر هنا أن من مشاهير الباليه الذين تحولوا فى أخريات حياتهم الى الميمودرام الايطالى سلفاتور فيجانو وهو الذى

---

(١) من النظريات المشهورة فى علم الجمال وتاريخ الفن اعتبار اللعب le jeu من أصول الفن . أنظر كتاب Hom Ludens تاليف الأستاذ Y. Huizinga (ص ٢٦٨) حيث يقول :
L'activité esthétique réelle réside dans l'éxécution.
أي : النشاط الجمالى يكمن حقيقة فى التنفيذ

كان يعتبر ستاندال أعماله أفصح وأروع من كل مسرح شيكسبير !

ويروى لنا التاريخ كيف طغى فن البانتوميم فى روما على المسرح باعتباره امتدادا طبيعيا للمسرح الأغريقى العظيم حيث ذهب باسيلى السكندرى وبيلاد الصقلى وهيلاسى وكانوا يروون القصص والأحداث بحركات من أيديهم وملامح وجوههم فتضج الجماهير اعجابا وتبعث شهرتهم الغيرة فى قلوب الأباطرة فيكرمون هؤلاء الفنانين حينا ويتوعدونهم أحيانا ، بالنفى أو القتل ٠

والحقيقة أن محب الباليه المعاصر أصبح يرى فى الايماء فنا غريبا على الباليه ، بل يراه بعض علماء الجمال قريبا من الطبيعة الى الحد الذى يصعب معه اعتباره فنا من الفنون ! ولعل محب الباليه يؤثر ايضا أشكال الرقص لأنها فن فى حد ذاتها ــ وهى المستوحاة بل المستقاة فى الغالب من بين أعمال كبار التشكيليين امثال ميكل انجلو ورفائيل وكانوفا، فى حين ان الأشكال الايمائية منقولة من حركات الحياة مباشرة ، من اشاراتها السافرة غير مؤولة ولا مطوعة فنيا ٠ ويحضرنى فى هذا المقام قول الناقد الانجليزى ماك كول فى معرض حديث عن فن التصوير حيث يشبه عجالات المصور Sketches التى يخطها سريعا من واقع الطبيعة بالبانتوميم والمعالجات النهائية بالرقص ، وينتهى الى أن الرقص يجب أن يسيطر على البانتوميم ويتحكم فيه Control٠ كما يحضرنى من جانب آخر نعى الراقص الهندى الشهير على الباليه سعيه المركز الفادح ــ على حد قوله ــ وراء الجمال التشكيلى beauty and purity of lines وتمجيده لتكنيك وحذق أعلامه virtuosity على حساب الايثار العاطفى الوجدانى الذى يتميز به الرقص الهندى ، مستدلا على ذلك بأن الرقص الهندى قد دام ، بل نما فى ظل احترام وحب فى القرى من اناس بسطاء ٠ وانى لأعتقد ان مغالاته فى الحكم على الباليه لخلوه العصرى من الايماءات ٠ فاننا اذ أخذنا نمطا من الرقص الهندى مثل الكاتاكالى ، وهو ليس من طقوس العبادة بل هو دراما انسانية اجتماعية قصصية راقصة وجدنا انها لا بد لفهمها من الاستعانة بالتمثيل بالعيون والأعناق والأصابع ؛ كما أنه لابد لأدائها من حركات اصطلاحية تعد بالمئات ولا يقرؤها الا من يعرفونها ٠

وأخيرا نقول انه لعل تقسيم ليفار للايماء (١) فى كتابه La Danse خير ماتختتم به لمحاتنا عن العناصر التقليدية فى فن الباليه ٠ وأول هذه الأقسام عنده هى التى نوضح بها ونلون حديثنا عندما نروى انفعالا ٠ ولاشك أن لمثل هذه الاشارات طاقات ايحائية كبيرة ٠ ومن ثم فهى مادة غنية تستهوى الكوريجراف ، وتستهوى بلا نزاع الخلاقين المصريين عندما تقوم قائمة الباليه القومى فى بلادنا(٢)

اما القسم الثانى فهو عبارة عن الحركات المهنية: حركات النساج وصانع الفخار ، وهى حركات ارادية ميكانيكية ، نفعية ، رتيبة لاتثير فى النفس عاطفة ما ، ولا تفرق بين شخص وآخر (٣) أو بين ماض ومستقبل ٠ ومن ثم فانه اذا كان الكوريجراف لايستغنى عنها أحيانا الا أنها مادة خلق فقيرة محدودة الاستعمال ٠

وأخيرا هناك الاشارات الاصطلاحية التى كان أشهر نقادالباليه «فولينسكى» يسميها mimique-sémaphore أو لغة الصم والبكم ، وهى أشبه بالمدارس فى الكاتاكالى كما ذكرنا أو الشيماتا فى المسرح الاغريقى٠

ويعقب ليفار على ذلك بأنه من السخرية بمكان ان يستبعد هذا القسم الثالث الذى لعب دورا كبيرا فى باليهات القرون الماضية ، لكنه فعل التطور فى الأذواق والأعمال ٠ والواقع انه لايوحى بشىء ما على الاطلاق فى حين ان الفن ــ كل فن ــ رمزى فى أساسه ٠ وحسبنا ان كل صورة خلاقة تتولد عنها صور وصور ، موحية لماحة خلاقة ٠

---

(١) الواقع أن لفظة (ايماء) بالعربية يقابلها فى الفرنسية مثلا كل من (ميميك) الممثل العادى ، والـ mimétique أى « الشيماتا » فى المسرح الاغريقى (تمييزا لها عن « الفوراى » أى خطى الرقص وأشكاله عند الاغريق مدى ثلاثة قرون ، مع أن سعة المسرح والاقنعة والأحذية العالية والثياب الفضفاضة كانت تحول دون الحركات الطبيعية المحصورة النطاق) واخيرا (البانتوميم) الذى اشتهر به لرومان (أو فيجانو ، أو دبيروه ومارسوه حديثا خارج دنيا الباليه .

ونذكر أن « الشيماتا » عند الاغريق أشبه بالمدارس عند الهنود ، أى لغة اصطلاحية لا بد من تعلمها لفهمها . وقد يقال ان خمسة أوضاع القدمين فى الرقص الكلاسيك اصطلاحية الا ان بعضها موجود فى الاصل فى الرقص الهندى والاسبانى ، كما انه من الثابت ضرورتها كبداية ونهاية لكل مجموعة حركات ، بل انه لا يقصد بها أى شىء موضوعى مادى

(٢) لاشك أن الرقص فى نشأته قد قام من ناحية على الحركات الجمالية البحتة . ومن ناحية أخرى على الحركات التلقائية المعبرة ، وما زلنا نقول لمن يفرح : « ان الدنيا لا تسعه من الفرح » . وللخائف انه « ينكمش فى جلده » مما يتبلور رقصا من القديم على أيدى الموهوبين المختصين .

(٣) ومع ذلك لا بانتوميم جماعى .

راجع دور « الخورس » فى نشأة « التراجيديا » لفردريك نيتشة أو « المسرح الاغريقى » لاوكتاف نافار .

أسبوعا الفيلم المجرى والتشيكى

بقلم : أحمد الحضرى

غالبا ما يتوقع المتفرج ان يقتصر الانتاج السينمائى الممتاز على الدول الكبيرة وحدها دون الدول الصغيرة ، لما للاولى من امكانيات هائلة وطاقات فنية ضخمة مما يضمن لها وفرة الانتاج وزيادة الفرص للاجادة والتفوق ، كما أن زيادة عدد السكان تؤدى الى ازدهار الانتاج السينمائى المحلى وازدياد عدد المشتغلين به ، وهذا يؤدى بدوره الى ظهور عدد كاف من السينمائيين المبدعين ينتجون لدولتهم من الافلام السينمائية المبتكرة ما يناسب التصدير الى الدول الاخرى ، وما يصلح للاشتراك فى المهرجانات العالمية والحصول على جوائزها .

هذا هو الحال مع الولايات المتحدةالامريكية وروسياواليابان وفرنسا وانجلترا وايطاليا وما اليها .

ولكن هناك دولا صغيرة من حيث امكانياتها وتعداد سكانها، كالسويد (٧ ملايين نسمة) والمجر (١٠ ملايين نسمة) وتشيكوسلوفاكيا (١٢ مليون نسمة) على سبيل المثال ، كثيرا ما تذهل المتفرج الاجنبى بما تقدمه من انتاج سينمائى على مستوى عال من الناحيتين الفنية والحرفية على السواء .



ولقد شاهدنا فى الاسبوع الثانى من شهر ديسمبر الماضى اسبوعا للفيلم المجرى لاول مرة فى القاهرة . وكان كل ما شاهدناه من السينما المجرية هنا فى مصر قبل هذا الاسبوع يقتصر على فيلم « حياة المستنقعات الكبرى » من اخراج الدكتور اشطفان هوموكى ناجى (١٩٥١) ، وفيلم «اركل» من اخراج مارتون كيليتى (١٩٥٢) وفيلم « مهرجان الحب » من اخراج زولتان فابرى (١٩٥٥) . هذا الى جانب بعض الافلام التى عرضت فى ندوة الفيلم المختار ، مثل فيلم « كاس من الجعة الشقراء » من اخراج فليكس مارياشى (١٩٥٦) وفيلم « البروفسور هانيبال » من اخراج زولتان فابرى (١٩٥٦) . ولقد نالت هذه الافلام جميعها اعجابنا ، ومازلنا نذكرها حتى الآن. وهذا ماجعلنا نترقب مشاهدة افلام هذا الاسبوع ، حتى نقف على ما وصلت اليه صناعة السينما فى المجر من مستوى . ونرى بانفسنا بعض الافلام التى قرأنا عنها فيما يصل الينا من معلومات عن هذه الصناعة .

والانتاج السينمائى فى المجر صغير من حيث العدد ، فالمجر لا تنتج فى عهد التاميم اكثر من عشرين فيلما طويلا كل عام(١) وقد يصل العدد الى نصف هذا الرقم فى بعض السنوات .

ويبلغ عدد الاستوديوهات هناك ثلاثة : أستديو هونيا وهو مركز انتاج الافلام الطويلة وبه اربع قاعاتللتصوير ، واستديو بودابست وان كان ينتج افلاما طويلة الا أنه يهتم أصلا بالافلام التسجيلية والتعليمية والجرائد السينمائية ، واستديو بانونيا للرسوم المتحركة وأفلام العرائس ودوبلاج الافلام الاجنبية . وتقع الاستديوهات الثلاثة فى بودابست التى يوجد بها أيضا معهد السينما .

ولقد اوضح لنا لايوش هارش رئيس الوفد السينمائىالمجرى ومدير انتاج استديو هونيا ، فى المؤتمر الصحفى الذى عقد بالقاهرة قبل بداية اسبوع الفيلم المجرى ، ان من مزايا التاميم هناك أن زاد عدد دور العرض الى ٤٥٠٠ دار (يمكن مقارنة هذا العدد بالـ ٣٦٠ دارا للعرض الموجودة عندنا ومقارنته ايضا بالنسبة لعدد السكان) ، وان الافلام الطويلة كانت قبل التاميم تستغرق عشرة ايام لجميع مراحل انتاجها ، اما الآن فان جميع الفنيين يتقاضون مرتبات منتظمة الى جانب مكافآت من كل فيلم حسب مقدار اجادتهم ، ولذا فهم لا يتعجلون بل يتوخون الاجادة والتفوق (وهو نفس ما علمناه عن نظام التاميم فى (السينما الروسية) (٢) .

---

(١) لزيادة التفاصيل عن تاريخ السينما المجرية يمكن الرجوع الى مقالنا ص ٨٣ عدد فبراير ١٩٥٩ من « المجلة »

(٢) ص ٧١ عدد ديسمبر ١٩٦٢ من « المجلة » .

ولقد اضاف بعد ذلك المخرج تاماش ريني عضو الوفد فى حديثه معى ان كل مخرج هناك يخرج فيلما واحدا كل سنة فى المتوسط . وان فيلمه « قصص من الحياة » الذى عرض خلال الاسبوع قد استغرق عاما كاملا فى اعداده وتنفيذه . كما ذكر ان من مزايا التاميم اتاحة الفرص امام الناشئين ، ولولا ذلك لما تمكن هو من اخراج فيلمه هذا ، وهو اول فيلم طويل له .

وشملت أفلام الاسبوع خمسة أفلام طـويلة هى « دانى » (١٩٥٧) و «الصبية» (١٩٥٩) وهما من اخراج ميهالى زيميس، و « القناع الاسود » (١٩٥٩) و « استعراض الجليد » (١٩٦١) وهما من اخراج فريجيش بان ، و «قصص من الحياة» (١٩٦٢) من اخراج تاماش ريني .

* * *

وفيلما ميهالى زيميس هما أهم أفلام الاسبوع الطويلة وأقربها الى قلب المتفرج المصرى . وكان زيميس يعمل فى ميـدان السينما فى تركيب الجرائد السينمائية ثم عمل كمساعد مخرج حتى واتته الفرصة لاخراج أفلام قصيرة كان أغلبها يدور حول مشاكل الاطفال . وفى سنة ١٩٥٧ أخرج فيلمه الطويل الاول « دانى » حول مشكلة طفل أيضا . وقد وصل فيه الى مستوى من الاقناع وسلامة العرض لا نكاد نصدق معه أن هذا أول فيلم طويل يقوم باخراجه ، وهذا دليل على استفادته من خبـرة السنوات العشر التى تدرج خلالها فى الاعمال السينمائيـة المختلفة حتى وصل الى مقعد المخرج .

وتدور قصة هذا الفيلم حول « دانى » الطفل الذى تخلصت منه امه (تمثيل مارجيت بارا) لانها لم تكن قد تزوجت بعد، وتقوم بتربيته سيدة مطلقة (تمثيل كلارى تولنى) حتى يبلغ سن الثانية عشرة . ثم تسنح الفرصة للمطلقة للزواج مرةاخرى فتضطر عندئذ لاعادة دانى الى امه الحقيقية ، ولكنها الانزوجة وام لطفلين .. اى ان كلا من المرأتين لا ترغب فى ابقاء دانى معها . ويحاول دانى الانتحار وعندما تحضر عربة الاسعاف لنقله الى المستشفى يطلب الطبيب ان تصاحبه ام الطفـل ، فتركب المرأتان عربة الاسعاف ، وهنا يفهم زوج الام الـموقف ويتقبله .

قامت ماريان زيميس ـ زوجة المخرج ـ بوضع السيناريو فجاء مركزا لا اطالة فيه ولا خروج عن الموضوع الاصلى. وهذه الميزة فى الواقع تنطبق على جميع أفلام الاسبوع المجرى ، فافلامهم لا تزيد فى مدة عرضها عن ٩٠ دقيقة ، وقد تصل الى سبعين دقيقة فقط ، مما يجعل التركيز اساسيا فى المعالجة السينمائية .

وكان فيلم « دانى » معبرا عن البيئة لاعتماده على التصوير الخارجى فى أغلب الاحيان ، فى الطرقات والمدرسة وحمـام السباحة حيث تعمل السيدة المطلقة وفى ساحات قطارات السكك الحديدية حيث يعمل زوج الام الحقيقية وفى الخرائب التى يمضى فيها دانى وقت فراغه مع صديقه ، وحتى المناظر الداخلية لم تكن تتصف باى مبالغة . ومن الصفات التى تميز هذا الفيلم ايضا الموسيقى التصويرية المصاحبة لاحداثه . وهى نفس الصفة التى لفتت نظرنا ايضا فى فيلم «الصبية» لنفس المخرج .

وفيلم « الصبية » (١٩٥٩) هو ثانى فيلم يخرجه ميهـالى زيميس ، والسيناريو فى هذه المرة من وضع جيورجى بلاشتى وميكلوس ماركوس .

وهو فيلم مضحك عن فتاة يتيمة تعمل فى مصنع وترتكب أخطاء دائما وتنتقل بين الاقسام المختلفة تاركة نفس الاثر فى كل مكان ولا يرغب أحد فى العمل معها وان كان الجميـــع يستلطفونها ويعطفون عليها .



« دانى » يواجه أمه الحقيقية لأول مرة

وقد قامت مارى توروشيك بدور الصبية الخفيفة الظـل فكانت عماد نجاح الفيلم .

لقد شاهدنا مارى توروشيك من قبل فى فيلم « مهـرجان الحب » (١٩٥٥) عندما عرض تجاريا فى مصر ، وكانت عندئذ طالبة فى السنة الاولى فى معهد التمثيل ، وكان دورها جادا يختلف تمام الاختلاف عن الدور المضحك الذى قامت به فى فيلم « الصبية » بعد ان انتهت من دراستها وبلغت من العمر ٢٦ سنة .

ولا يسعنا الا الاعجاب بمقدرتها الفائقة على القيام بهـذين الدورين على اختلافهما .

ودور الصبية هنا هو دور الفتاة التى لا تهتم بنفسـها ولا يهتم بها أحد ، ولكنها تنتهى الى ايقاع سكرتير لجنة الشباب فى غرامهـا (وهـذا يذكرنا بالفيلم الروسى « الفتيات ») ، وعندما ترسل الصبية خطابا الى الســكرتير محددة له موعدا ومكانا للقائها ، يصل الشاب حسب الموعد ويجد الصبيـــة فيحييها ويستمر فى بحثه عن صاحبة الخطاب اذ لا يخطـر على باله أن تكون الصبية هى التى دعته (ويذكرنا هذا بموقف مماثل فى الفيلم الروسى « السماء الصافيـة » . ويجب ان نوضح هنا ان فيلم « الصبية » أسبق فى انتاجه من الفيلمين الروسيين المذكورين ، وان كنا قد شاهدناه هنا بعدهما .

* * *

أما المخرج المجرى المشهور «فريجيش بان» فقد شاهدنا له فيلمين ملونين خلال هذا الاسبوع وان كانا فى الواقع ليسا من أهم أفلامه خاصة من ناحية الموضـــوع . وفريجيش بان من المخرجين القدامى الذين عملوا فى السينما المجرية قبل تاميمها وبعده ، وساعدت أفلامه على انتشار الفيلم المجرى فى الخارج .

واول الفيلمين هو « القناع الاسود » (١٩٥٩) ، وهو فيـلم مغامرات على نظام أفلام رعاة البقر تدور حوادثه فى المجـر فى

القرن الماضي ، اشتركت في تمثيله مارجيت بارا (أم داني) بدور فتاة غجرية ، الى جانب ماريان كرينتشي في دور زوجة البارون وجيولابنكو في دوري البارون والفارس ذى القناع الاسود .

الفيلم الثاني لفريجيش بان هو فيلم « استعراض الجليد » (١٩٦١) وهو عبارة عن عدة استعراضات من الرقص على الجليد وبعض الاغاني وعرض للازياء تجمع بينها قصة مناسبة لهذا النوع من الافلام ، تمهد لبعض الضحكات هنا وهناك . والفيلم سريع في حركته مكتظ بمختلف الاستعراضات ، لا يكاد المتفرج يسترد أنفاسه من احدها حتى يبدأ ما يليها . وهي على كثرتها هذه وقصر مدة كل منها تبدو وكأنها عينات من استعراضات أخرى أطول منها يمكننا مشاهدتها عند زيارة هذا الملعب في بودابست .

أما الفيلم الخامس فهو فيلم «قصص من الحياة» (١٩٦٢) من اخراج تاماش ريني أصغر المخرجين السينمائيين في المجر اذ يبلغ من العمر حاليا ٣٣ سنة . وبعد أن تخرج في معهد السينما عمل في اخراج الافلام التسجيلية لحساب الجيش ، حتى التحق عام ١٩٥٦ باستديو هونيا وعمل به كمساعد مخرج مع المخرج الاشهر زولتان فابري ، كما قام باخراج فيلمين قصيرين خلال تلك الفترة ، ثم أخرج فيلمه الطويل الاول « قصص من الحياة » .

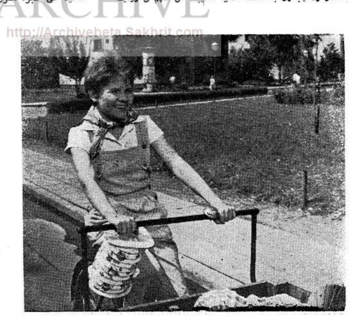
ويهتم تاماش ريني – على حد قوله في المؤتمر الصحفي – بحياة العمال وأحاسيسهم ومشاكلهم ولهوهم ، ولقد اختار قصتين مؤلفتين خصيصا للسينما تدور أحداثهما في أوساط العمال ، قام بتنفيذ الاولى منهما في هذا الفيلم بعد أن أعد السيناريو بنفسه ، وهو يقوم الآن بتنفيذ القصة الثانية في فيلمه الطويل الثاني .

وفيلم « قصص من الحياة » يضم خمس قصص صغيرة ، يربط بينها السيناريو بطريقة مبتكرة ، اذ يركب خمسة عمال القطار ولا يجدون به مقعدا خاليا ، فيبدأ كل منهم في رواية قصة حتى يفسح له الركاب مكانا بينهم ليستمعوا له ، ويظهر العمال الخمسة في كل القصص وكأنها حدثت لهم فعلا وهم يتنقلون في عملهم في ظروف وأماكن مختلفة ، حتى الفتاة الرئيسية في الفيلم فقد ظهرت في قصتين منها ، وقامت بأداء هذا الدور الممثلة الديكو بيتشي التي جاءت ضمن الوفد السينمائي المجري وحضرت عرض هذا الفيلم في حفلة الافتتاح . والفيلم على مستوى عال من الناحية الحرفية ومن حيث التركيب . الا أني أعيب عليه قلة أهمية القصص الخمس من الناحية الدرامية . ولا جدال أن حياة العمال مليئة بالاحداث المثيرة عاطفيا ودراميا والتي تهم المتفرج أكثر من هذه القصص البسيطة .

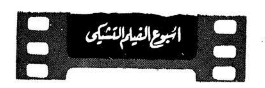
ان أفلام هذا الاسبوع قد أكدت لنا ارتفاع مستوى الانتاج السينمائي في المجر ، وان كانت لم تشف غليلنا بعرض الافلام الشهيرة التي كنا ننتظرها بفارغ الصبر . فأين افلام المخرج زولتان فابري مثل «المتوحش» وأفلام المخرج فليكس مارياشي مثل « وقت الربيع في بودابست » و « محاولة » ، وأفلام المخرجين مارتون كيليتي وامري فيهر ولاسلو رانودي وياتوس هرشكو وفيكتور جرتلر وغيرهم .

وأين الافلام التسجيلية الطويلة التي يخرجها الدكتور اشطفان هوموكي ناجي وزملاؤه ؟ انا لنأمل أن يغطي أسبوع الفيلم المجري الثاني أعمال عدد أكبر من الفنانين حتى نلم بشتى مظاهر هذه الصناعة التي بلغت هذا المستوى من الجودة وان كانت صغيرة في كمية الانتاج .

ولا يفوتنا تستجيل اعجابنا بالافلام القصيرة التي قدمتها لنا استديوهات بانونيا وبودابست ، ونخص بالذكر منها فيلم الرسوم المتحركة الملون « الذرة في خدمة السلام » ، وفيلم « رقصة الفجر » بالالوان وهو من اداء فرقة الباليه المجرى وتصميم الراقصة ميكلوس راباى وسيناريو واخراج تاماش بانوفيتش ، وهو نفس الفريق الذى سبق أن قدم لنا من قبل « ليلة في حجرة الغزل » .



ماري توروشيك في فيلم « الصبية »



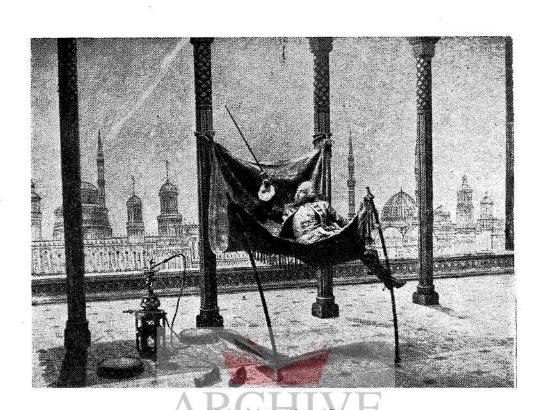
ان كل من شاهد اسبوع الفيلم التشيكى الثانى فى العام الماضى لابد وان يذكر حتى الآن المستوى العالى الذى وصلت اليه افلام ذلك الأسبوع ، فما زلنا نذكر منها فيلم « الرجل ذو الوجهين » لبراعة مخرجه برينخ فى طريقة عرض مثل هذا الموضوع النفسانى المعقد ، وفيلم « الحرب والحب » لشاعرية مخرجه باراباش وللمواقف الانسانية الخالدة التى ضمها هذا الفيلم (١) . لذا تحمسنا لاستقبال الاسبوع الثالث للفيلم التشيكى الذى عرض فى الشهر الماضى ، حتى نتابع اعمال هذين الفنانين وزملائهما من السينمائيين ، خاصة وأن المخرج برينخ قد حضر بنفسه الى القاهرة ضمن الوفد السينمائى التشيكى . ولكننا فوجئنا بعرض سبعة أفلام لسبع مجموعات جديدة من المخرجين وكتاب السيناريو والمصورين وباقى الفنيين (باستثناء مصور واحد) ، وكانت مفاجأة ممتعة حقا ، فقد تعرفنا من خلال هذه الافلام على فنانين وفنيين جدد لايقلون براعة عن زملائهم الذين اشتركوا فى أفلام العام الماضى ، ان لم يزيدوا عنهم اجادة فى بعض الاتجاهات .

والأفلام السبعة الطويلة هى على التوالى « البارون مونخاوزن » وهو فيلم خيالى ملون من النوع الفانتازى يجمع بين الممثلين الأحياء الى جانب الرسوم المتحركة والمناظر المشيدة المبتكرة الى جانب المجسمات الصغيرة ، وهو من عمل الفنان كاربل زيمان الذى اشتهر بهذا النوع من الأفلام ، وقد قام فيه بكتابة القصة والسيناريو والاخراج وتصميم المجسمات . وفيلم « الموت فى جزيرة السكر » بالألوان من اخراج ييرى سكفاسكونس عن مغامرات بعض التشيكيين المغتربين فى احدى جزر المحيط الهندى والتى تنتهى بالعودة الى أرض الوطن . وفيلم « قلعة على نهر الراين » من اخراج ايفو تومان وهو أكثر أفلام الأسبوع جدية فى موضوعه وأهمها فى رأيى من حيث التعبير عن طريق السينما عن القيم الانسانية والرموز المستترة وراء قصص ثلاثة ضباط من قوات الحلفاء معتقلين فى قلعة المانية تطل على نهر الراين . وفيلم « الآفاق الخضراء » من اخراج ايفو نوفاك عن كفاح مهندس زراعى فى عمله الجديد كمدير مزرعة فى الريف وما يتعرض له من مشاكل وكيف يكتسب صداقة الجميع تدريجيا . وفيلم « انسان القرن الأول » وهو فيلم مضحك من اخراج أولديش لبسكى عن عامل انطلق خطأ فى صاروخ ويعود بعد خمسة قرون ليجد أن معالم الأرض قد تغيرت وقد تساوى جميع الناس واختفت الأنانية من القلوب . وفيلم « عملية كاليمانتان » وهو فيلم حربى ملون يخلد كفاح الاندونيسيين للتخلص من الاحتلال الهولندى من اخراج فلاديمير سيس وهو انتاج سينمائى مشترك مع أندونيسيا ، واعتبر هذا الفيلم أروع افلام الأسبوع من حيث جميع الاعتبارات السينمائية . واخيرا فيلم « محاولات ومحن » من اخراج كاريل كاخينا عن تعلق فتاة

(١) لزيادة التفاصيل عن أفلام الاسبوع التشيكى الثانى يمكن الرجوع الى مقالنا ص ٨٠-٩٢ من عدد فبراير ١٩٦٢ من«المجلة» .

« عملية كاليمانتان » فدائى اندونيسى يحاول انقاذ جهاز اللاسلكى مضحيا بنفسه





« البارون مونخاوزن » فى قصر السلطان

فى بدء مرحلة المراهقة بالعطف على حصان تساء معاملته فى مزرعة مجاورة .

واذا مادققنا فى قوائم اسماء الفنيين الذين ساهموا فى هذه الأفلام ـ بحثا وراء أسباب نجاحها الفنى ووصولها الى هذا المستوى الرفيع ـ فاننا نلاحظ أولا ان مخرج كل فيلم منها قد قام بكتابة السيناريو أيضا ، اما على انفراد كما فى حالة افلام البارون مونخاوزن وعملية كاليمانتان ومحاولات ومحن ، أو بالاشتراك مع شخص آخر كما فى حالة الأفلام الأربعة المتبقية . كما أن ثلاثة من المخرجين قد اشتركوا أيضا فى كتابة القصة . وفى هذا تأييد كامل للنظرية القائلة بوجوب اشتراك المخرج فى اعداد القصة وتحويلها سينمائيا اشتراكا فعليا . اما اذا بحثنا فيما وراء قوائم أسماء الفنيين فاننا نجد أنهم يكونون مجموعات منسجمة فيما بينهم يشتركون معا فى أغلب الحالات . فالمصور ييرى تارانتك الذى قام بتصوير فيلم البارون مونخاوزن على سبيل المثال هو الذى صور من قبل الفيلمين الطويلين الوحيدين لنفس المخرج كاريل زيمان وهما فيلما « رحلة الى العصور البدائية » (١٩٥٥) و « الاختراع المدمر » (١٩٥٨) . هذا التعاون والتفاهم هو الذى ساعد المصور على تحقيق رغبات كاريل زيمان فى فيلمه الأخير ، فجاءت لقطات فيلم البارون مونخاوزن ـ فيلم الافتتاح ـ وكأنها لوحات فنية بالرغم من حركة الأشخاص فيها ، اذ حافظ المصور على روح الرسومات عن طريق استخدام لون واحد أو لونين على الأكثر فى أغلب اللقطات . وكان اختيار هذا اللون بحيث يساعد على زيادة التأثير الدرامى للمشهد . ولما كانت المناظر غير طبيعية حيث ان الموضوع كله موضوع خيالى . لذا جاءت الالوان أيضا غير طبيعية زيادة على تهيئة الجو المساعد لنمو القصة . ان هذا الفيلم الذى استغرق عامين فى تنفيذه يعتبر تجربة هامة فى ميدان السينما حاول فيها كاريل زيمان مع باقى فريق الفنيين استغلال كل امكانيات السينما فى التعبير عن هذا الجو الخاص . الا انى أرى أن قيمة هذا الفيلم بالنسبة لنا تقف عند حد كونها تجربة سينمائية متقنة التنفيذ ، فانا لا أعتبر الفيلم ناجحا من حيث التخيل الفانتازى . ان شخصية البارون مونخاوزن تقابل شخصية « أبو لمعة » عندنا الى حد ما ، ولقد اختار له كاريل زيمان فى هذا الفيلم أجواء خاصة تتفق مع مزاجه فى التخيل ، الا أن تصرفات هذا البارون لم تكتسب الطرفة الكافية التى نتصورها لمثل هذه الشخصية ، كما اننا لم نتمتع الى حد كبير بالتطوير الخيالى للاشكال المختلفة ، وكلا الأمرين من مسئولية كاريل زيمان مباشرة . ولأضرب مثلا على ذلك ، هل التطوير الكاريكاتيرى للحوت بهذه الصورة ممتع للعين سواء من الخارج أو داخل جوف الحوت ؟ وهل ديكورات قصر السلطان تثير أى اعجاب لدى المتفرج ؟ ان أهمية هذا الفيلم تأتى فى المرتبة الأولى من كونه تجربة سينمائية متقنة لادماج الرسوم المتحركة مع المجسمات الصغيرة والممثلين الأحياء الى جانب استغلال الألوان استغلالا مبتكرا .

واذا عدنا ثانية الى التعاون بين الفنيين التشيكيين نجد ان المصور يوسف اليك قد عمل مع المخرج كاريل كاخينا فى عدة افلام طويلة قبل ان يشتركا معا فى فيلم « محاولات ومحن » ويتميز هذا الفيلم بالتعبير الشاعرى عن الريف التشيكى من

خلال لقطات الفيلم (سينما سكوب بالأبيض والأسود) ويعود هذا الى حسن اختيار زوايا التصوير والعناية بتكوين الحركة داخل اطار الصورة والحصول على درجات متناسقة من اللونين الأبيض والأسود ، مما زاد من متعتنا ونحن نشاهد هذا الموضوع العاطفي . ولا يمكن للمخرج من تحقيق هذه الدراما الشاعرية على هذه الصورة الا بمعاونة المصور ومركب الفيلم وواضع الموسيقى التصويرية . ولقد تم له ذلك فقدم لنا هذا الفيلم الممتاز . .

وقام بكتابة قصة هذا الفيلم بهذا الاحساس الجميل عن الحياة في الريف التشيكي يان بروخازكا ، الذى ساهم في هذا الأسبوع بقصة فيلم آخر هو فيلم « الآفاق الخضراء » عن الريف أيضا . فالتقينا معه مرة أخرى مع كفاح المهندس الزراعى من أجل النهوض بشان المزرعة . واشترك بروخازكا في كتابة السيناريو مع مخرج الفيلم يفو نوفاك الذى أبرز جمال الريف ، ومناظره الطبيعية بفضل تصوير فاسلاف هانوش . الا أن السيناريو في هذا الفيلم قد استغل طريقة الرجوع الى احداث سابقة flashback بدون أى داع درامى مما سبب الارتباك للمتفرج ، وكان الأجدر لهذه القصة أن تروى في تسلسلها الطبيعى حتى يكتمل تمتعنا بها كما حدث في فيلم « محاولات ومحن » .

اما الفيلم الذى استغلت فيه طريقة الرجوع الى احداث سابقة عن جدارة وكانت عنصرا أساسيا في تركيب قصته فهو الفيلم الممتاز « قلعة على نهر الراين » . فعندما يقدم ضباط الحلفاء المعتقلين في القلعة الألمانية على الاضراب عن الطعام احتجاجا على اصرار قائد المعتقل على اعدام عشرة من جنود الحلفاء ، يشترك اربعة من الضباط في مناقشة جدوى هذا الاضراب ، وتصل المناقشة الى ان يروى ضابط امريكى وآخر فرنسى وثالث هولندى بعض تجاربهم خلال الحرب العالمية الثانية . ان تنفيذ هذا الفيلم يضع مخرجه ايفو تومان في مقدمة المخرجين التشكيين لقدرته على التعبير والايحاء بالبيئة بالرغم من اختلافها في المعتقل الالمانى عنها في الثلاثة أماكن التى تدور فيها تجارب الضباط السابقة وهى ايطاليا والجزائر وهولنده على التوالى . وقام بتصوير هذا الفيلم يوسف اليك مصور فيلم « محاولات ومحن » بالسينما سكوب وبالأبيض والأسود أيضا .

واشترك المخرج أولديش لبسكى في كتابة قصة وسيناريو الفيلم المضحك « انسان القرن الأول » من اخراجه ، الا أن الفيلم لم ينجح في اضحاكنا الى الحد المطلوب ، اللهم الا فيما يختص باهتمام انسان القرن العشرين بمسألة كادر الموظفين والترقيات ، وقد يعود هذا الى عيب في الترجمة العربية أو الى اختلاف في المزاج . الا أن هذا لا يقلل من أهمية الفيلم من حيث التعرض لنظام المعيشة في المستقبل وتصميم المناظر والملابس التى سنستخدمها بعد خمسة قرون ومن حيث نجاح استخدام الخدع السينمائية اللازمة لمثل هذا الموضوع .

وأصل الآن الى الحديث عن فيلمين رائعين نقلا الينا بيئتين ممتعتين زادتهما جمالا روعة التصوير الملون (الوان اجفا) أولهما فيلم «الموت في جزيرة السكر» الذى تدور احداثه في احدى جزر المحيط الهندى . ونجد هنا أيضا أن المخرج ييرى سكونس قد اشترك في كتابة القصة والسيناريو ، بينما قام يان كاليش بالتصوير الملون ، ولقد سبق أن اعجبنا بتصويره الأبيض والأسود في العام الماضى عندما شاهدنا له فيلم « الرجل ذو الوجهين » . اما هنا فقد وصل الى مستوى تعتز به السينما التشيكية خاصة في تصوير المناظر الداخلية بالألوان — على صعوبتها — من حيث توزيع الاضاءة وتنسيق الألوان . وكانت فرصة ممتازة لكى نرى الممثل الأول ييرى فالا بوجهه الحقيقى بعد أن شاهدناه في العام الماضى متخفيا وراء أقنعة سميكة من الماكياج في فيلم « الرجل ذو الوجهين » . كما تميز الفيلم بطريقته الخاصة في التركيب اذ كانت كل الانتقالات بين اللقطات تتم بطريق القطع cut دون اللجوء الى أى طريقة أخرى .

اما فيلم « معركة كاليمانتان » فتتضاءل الى جواره كل عبارات المديح التى سبق أن ذكرتها . وهو مفخرة هذا الاسبوع بلا منازع ، تجتمع فيه كل الصفات التى يجب أن يتميز بها العمل السينمائى الكامل . فيه تطبيق شامل لنظريات السينما كما اتفقت عليها المراجع الرئيسية . ويمكنك أن تفهم القصة وتتابعها حتى ولو لم تكن هناك أى ترجمة على الفيلم . وفيه نرى الحركة السينمائية بجميع أنواعها في أجلى صورة ، وهى الحركة المرئية داخل الصورة وحركة آلة التصوير والحركة التخيلية التى تنشأ من تتابع اللقطات وتقابلها . واللقطات الملونة (الوان اجفا) رائعة جميلة وعلى أحسن ماتكون عليه السينما الملونة . والتوقيت هنا بطىء ، وان كان هذا قد يعتبر عيبا في بعض الافلام الا أنه هنا يضيف ميزة أخرى الى ميزات هذا الفيلم . وتكوين الصور يجعلها تبدو للمتفرج وكأنها نماذج لفن التصوير ، واخص بالذكر منها ما كان يتم التصوير فيه ضد الضوء . وتتطور القصة ببطء بينما يجتمع شمل المجاهدين الأندونيسيين في جاوا ليهبطوا بالمظلات في جزيرة كاليمانتان تمهيدا لانزال قوات أكبر للقضاء على قوات الاحتلال الهولندى . ونعيش مع أولئك المجاهدين نتنقل مع احدهم لتوديع حبيبته بين حقول الأرز المختلفة المناسيب والمغمورة بالماء كل جزء منها على حدة ، واثناء تجمعهم بعد هبوطهم بالمظلات ، ونحس باحساس الجندى الذى وصل الى قريته فوجدها خرابا خاوية . وندخل قصر الحاكم الهولندى ونراه وهو يطل من نافذته يرقب تنفيذ الاعدام في خادمه الخاص وأحد المجاهدين ، ومن ورائه منضدة الاجتماعات تلمع بكل أبهتها وقاعدها العديدة الخالية ، ثم نقطع الى فناء القصر حيث يسير الخادم والمجاهد ببطء الى حيث يتم تنفيذ الاعدام وذلك في احساس بديع بالمنظور ، ثم نقطع ثانية الى لقطة أقرب لوجه الحاكم الهولندى وهو يلتفت حوله . سيظل هذا الفيلم يذكرنا بالفنيين الذين ساهموا في تنفيذه على هذه الصورة نخص منهم بالذكر المخرج فلاديمير سيس الذى كتب السيناريو أيضا واشترك في كتابة القصة ، والمصور يوسف فانيش وغيرهما .

لا شك أن القارىء قد لاحظ أنى قد وجهت أغلب كلامى عن أفلام هذا الاسبوع الى النواحى الفنية مثل اعداد السيناريو والتصوير والتحميض والتركيب ، وهذا ناتج عن الانطباع الذى تتركه الأفلام التشيكية في المتفرج لأول وهلة . فقد وصلت الى حد الكمال في هذه النواحى الفنية ، مما يتيح الفرصة أمام المخرج للانطلاق في مجال الاجادة والابداع وأن يجد وسائل التعبير مذللة في خدمته .

العباقرة الذين أثروا فى حياته ــ والذين أخذوا بيد الانسان واضافوا للعلم الجديد ــ هؤلاء العباقرة الذين اثروا فى حياته ــ هؤلاء العلماء الذين هزوا العالم هزاً والذين ما زالت أعمالهم تهزه هزات لاندرى معها المصير ٠

من أهم مؤلفات «بور» كتابه المسمى «الطبيعة» النووية ومعارف الانسان»(1) المطبوع سنة ١٩٥٨٠

وهو يتناول سبعة مواضيع ، هى محاضرات القاها « نيلز بور » فى سنى ١٩٣٢ ، ١٩٣٨ ، ١٩٤٩ ، ١٩٥٧ فى مناسبات مختلفة ، وهى لاتخص فيزياء الذرة فحسب بل يتعرض فيها المؤلف لكثير من نواحى الفلسفة ، وهذه المقالات تجعلنا نلم بالكثير من العلوم الطبيعية الحديثة وتطورها بل وغيرها من العلوم فالثلاثة مواضيع الأولى تخص المسائل البيولوجية والأنتروبولوجية ، والموضوع الرابع يخص المناقشة بين « بور » Bohr واينشتاين Einstein فى بعض المسائل التى أثارتها فكرة «الكم» Quantun لصاحبها « ماكس بلانك » (Max Planck) وسنأتى فى هذا المقال على تبسيطها ، والقسم الأخير يشرح كيف يصل الانسان الى مفهوم الواقع فى نواحى المعرفة ، وان علينا لادراك الحقائق ان نضع نصب اعيننا الظروف التى تمت فيها البرهنة على النظريات التى نحن بصددها والتى توصلنا بها الى هذا الواقع ٠

وليس هذا الكتاب من السهل مطالعته اللهم الا للمتخصصين فى الطبيعة الرياضية Mathématique Physique فنيلز بور من الصعب تتبعه اذا هو كتب ، واصعب من ذلك اذا هو تكلم ، وهو معروف بغموضه عند معاصريه ، ومع ذلك فهو من أعظم العلماء الذرين ، ولبحوثه شأن عظيم فى معرفة الانسان الكثير عن المادة والكون ولقد قال « البرت اينشتاين » عنه « أنه لايمكن لأى انسان ان يتكهن بالحالة التى وصلت اليها معارفنا عن الذرة لولا وجود « نيلز بور » ٠ ثم قال عنه « انه من أمتع الشخصيات التى قابلها ، وعرفها وأنه عندمايتحدث عن مسألة ما فانه يبدى رأيه دائما بطريقة يشعرك فيها بأنه يحاول التعرف عليها مع أنه يعرفها حق المعرفة » ٠

أما غيره من العلماء المحدثين فقد وصفوه « بأنه انسان متوقد الذكاء عاقل جم التواضع ، وأنه أعظم علماء الطبيعة المعاصرين وانه نابغة العصر الذرى »

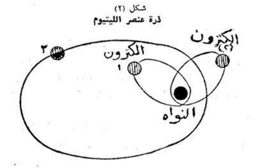
* * *

ولندع الآن ذلك ــ لندع سيرته وماتتناقله الألسن والكتب عنه لندخل فى صميم النظريات التى ابتكرها ونصعد معه تلك الجبال الشامخة التى صعد اليها ، ولكن قبل ان نصعد الى هذه القمم العالية يلزم لى ان أذكر القارىء ثلاث مسائل : المسألة الأولى خاصة ببعض المعلومات الأولية عن الذرة ، والمسألة الثانية خاصة بنظرية الكم والمسألة الثالثة خاصة بالطيف ٠

بعض المعلومات الأولية عن الذرة

ان ذرة العنصر تتركب من نواة وسطى كالشمس يدور حولها ، وبعيدعنها الكترونات كماتدور الكواكب حول الشمس ، وهذه الالكترونات تدور أيضا حول نفسها ، ولقد كان عدد العناصر ٩٢ الى عهد قريب، وقد أصبحت الآن ١٠٢ بما صنعه الأنسان من عناصر لم تكن موجودة فى الطبيعة ، والذرة من الصغر بحيث اذا وضعنا عشرة ملايين منها اواحدة جوار الأخرى نكون قد بلغنا فى الحيز طولا قدره ملليمترا واحدا ، اما النواة فهى من الضآلة بحيث اذا وضعنا مائة ألف من هذه النوى ، الواحدة جوار الأخرى نكون قد بلغنا فى الحيز ماطوله ذرة واحدة بمعنى أن النواة تعادل فى الطول واحداً على مليون المليون من الملليمتر ، وفى الشكل (٢) رسم لأحدى هذه الذرات ، وقد اخترت ذرة عنصر الليتيوم Litium العنصر الثالث فى جدول العناصر ٠

شكل (٢)
ذرة عنصر الليتيوم



---

(1) كتاب « الطبيعة النووية ومعارف الانسان » :
Atomic Physics and Human Knowledge.
لمؤلفه « نيلز بور » (Neils Bohr)اقتنيته سنة ١٩٥٨ من استوكهولم خلال زيارتى لها ــ الناشر شابمان ٠ هول ــ لندن:
Chapman and Hall — London
« جون ويلى » ــ نيويورك
John Wiley and sons — New York.

نظرية الكم

هذه النظرية هى لصاحبها العالم الألمانى «ماكس بلانـك » Max Planck وهـــو الذى بين فى أوائل هذا القرن أن الطاقة ظاهرة غير متصلة ، وانها لاتحدث الا بكم معين ، وقد حدثنا العلماء ان المادة لاتوجد الا بوحدة معينة ، هى جسيمات ذرة العنصر فتوجد مثلا ذرة الليتيوم أو الرصاص ، ولكن لاتوجد نصف ذرة لليتيوم او للرصاص ، وان الكهرباء لاتوجد الا بوحدة معينة لاتتجزأ هى الالكترون ، ولا يوجـد نصف الالكترون مثلا ، ويحدثنا « بلانك » فى مطلع هذا القرن الزاخر بالعلوم ان الطاقة فى هذا الكـون لاتوجد بدورها الا بكم معين ، لاينقسم الى كمين أى الى وحدتين .

الطيف

موضوع يدرسه الطلبة فى صفوف الدرس وفى برامج التعليم الثانوى ، وأعتقد ان القارىء قدسمع به ، فأنت اذا تطلعت فى الليل الى احدى الثريات التى تزدان بها المنازل ونظرت اليها تلاحظ عند النظر الى بللورها المتدل منها هذه الألوان الجميلـــة من البنفسجى الى الأحمر ــ السبعة ألوان المعروفة ــ ، كذلك اذا نظرت الى السماء فى يوم ممطر رأيت فى بعض الأحيان هذا الذى نسميه قـــوس قزح ، ان انكسار الضوء على البللور او على ذرات الماء تسبب لموجات الضوء اختلافا فى سرعتها عند اختـــراق هذه المواد ، وينشأ من اختلاف السرعة هذه الألوان الجملية فقد تحلل الضوء الأبيض الذى هو مجمـــوع من الأمواج أو الأضواء المختلفة الى عناصره الأولى فتظهر هذه الالوان .

كذلك يجب ان أطلع القارىء فى سطور قليلة عن بعض المعلومات الخاصة بما نسميه خطـــوط الامتصاص فى الطيف ، ذلك أننا اذا وضعنا عنصرا معينا فى طريق الضوء ورفعنا درجة حرارة هـــذا العنصر بأن وضعناه فى اللهب مثلا او كان هـــذا العنصر الذى نحن بصدد دراسته فى الشمس أوفى أحد النجوم ، فانه يظهر فى الطيف خطوط رأسيه ، عرف فيما بعد انها تميز هذا العنصر عن غيره ،وقد ثبت أن لكل عنصر خطوطا مميزة له ولها مواضـــع ثابتة وهى خطوط رأسيه ، وكانت هذه الخطـــوط سبيلا لمعرفة العنصر ، حيث ان لكل عنصر خطوطا مميزة ، لها مواقع معينة فان وجدت هذه الخطوط عرفنا العنصر ، وقد وجد الباحثون فى وجودهـــا طريقة مثلى ودقيقة للتعرف على وجود هذا العنصر ، بل عرف الباحثون أن هذه الطريقة أدق من أى تحليل كيميائى مهما بلغت الدقة فيه ، من هذا تعلم كيـف استدل العلماء على العناصر الموجودة فى النجوم أو فى جو الكواكب مهما بعدت عنا .

* * *

والآن وبعد ان شرحنا هذه المواضيع الثلاثة المتقدمة الذرة ــ الكم ــ الطيف نستطيع ان نشرح للقارىء العمل العظيم الذى قام به « نيلز بور » فى هذا الباب فقد حاول العلماء ان يتعرفوا على التركيب الداخلى للذرة ، وأن يعرفوا العـــــلاقة بين نواة الذرة ، والالكترونات حولها ويتعرفوا على القـــوانين التى تربطها كما فهموا القوانين التى تربط الشـــمس بالكواكب الدائرة حولها ، ولعلك مدرك الآن صعوبة الوصول الى ذلك ، ومدرك خطورة النتائج المترتبة على هذه المعرفة .

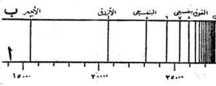
وكانت هناك نظريتان للتعرف على ما هو داخـل الذرة ، احداهما حركة ذهاب واياب للالكترون داخل الذرة ، وهذه النظرية للعالم الكبـــير « لورانتز Lorentz » وهى تفســـر الانبعاث الضـــوئى ولكنها لاتفسر مواضع خطوط الطيف ، والنظـرية الثانية للعـــالم الانجليزى « رذرفورد » Rutherford تفترض حركة دورية لهذا الالكترون حول النواة ، وهى تفسر خطوط الطيف، ولكنه يفرض فى حـركة تقدمية للالكترون ، وهو ماليس حادثا اذ من المعروف ان مثل هذه الحركة تعمل على تغير مواضع الخطوط الراسية للطيف .

وهكذا لم يمكن الاحتفاظ بنموذج رذرفورد الشمسى مع تفسير فى الوقت ذاته للانبعاث الضوئى ووجود الخطوط الطيفية فى مواضع ثابتة ، صـــعاب تتلوها صعاب لم يمكن التغلب عليها الا فيما بعد ، وحـاول كثيرون الاحتفاظ بهذا النموذج الشمسى للمادة فهـو محبب الى العلماء ــ الا ترى فيه تشابها بما فى الكون من كواكب تدور حول نفسها وحول الشمس ومن المنطق ان يكون للكون نظام أبدى واحد .

ولنعد الى هذه الصعاب لنفتح صفحة مجيـــــدة فى العلوم ، كانت من أعظم الصفحات التى قدمهـا عالم للبشر ، وكان دور « نيلز بور » فيها رائعا ، والى القارىء خلاصة لهذه القصة العلمية الخالدة .

لعل بدء النجاح فى التغلب على هذه الصعاب ، يرجع الى جهود رجل متواضع مجهول الأسم فى زمانه ، له مكانة اليوم بين العلماء ــ هذا الرجل هو « بالمير » (Balmer) الذى ظل منزويا فى قاعات التدريس فى مدرسة بال الثانوية بسويسرا٠

عكف بالمير عام ١٨٨٥ على دراسة طيف غاز الهيدروجين ناظرا لخطوطه الرأسية التى تحدثنا عنها ووجد انها تقترب بعضها من بعض كلما ذهبنا من خطوطه الأولى فى الأحمر نحو البنفسجى كما هو فى الشكل (٣)



شكل (٣)
سلسلة بالمير فى الهيدروجين

وظن بادىء الأمر عدموجود نظام معين بين أوضاع هذه الخطوط ، ولكنه وجد ان هناك ارتباطا بين بعضها والبعض ، كما وجد مثل هذا الارتباط لطيف العناصر الأخرى ، ولقد بين « بالمير » انه يمكن افتراض دالة (علاقة) رياضية يدخل فيها الأعداد الصحيحة وتشمل متغيرين اثنين أحدهما طول الموجة والآخر ترتيب الخط الطيفى كما تشمل عددا ثابتا ٠ اى أن طول الموجة يتغير مع ترتيب الخط الطيفى ، وقد وجد ريدبرج Rydberg ان العدد الثابت فى السلسلة المتقدمة هو (١٠٩٦٧٧ر٧٦) ، بحيث اذا عوضنا فى الدالة المتقدمة ترتيب الخط نحصل على طول موجته ،ولقد طابق هذا الواقع الى حد كبير ٠

وظلت اعمال « بالمير » منذ سنة ١٨٨٥ لاتجد تفسيرا ولاترتبط بالأقدار الذرية المعروفة الى ان قام « نيلز بور » سنة ١٩١٣ بالخطوة الحاسمة فى هذا الموضوع ، وذلك بنشره ثلاثة بحوث فى انجلترا كان لها أكبر صدى بين العلماء ، فقد عرف لأول مرة أن هذه السلسلة الغامضة لبالمير ، وهذا الثابت العجيب لريدبرج يجد تفسيراعلميا لو اننا استخدمنا فكرة الكم لماكس بلانك التى شرحناها وأصبح أمام « بور »

(١) كم « بلانك » (٢) نموذج «ردرفورد » (٣) سلسلة « بالمير »

وهكذا بدأ « بور » عمله الخالد محاولا تفسير الشفرة التى عثر عليها « بالمير » ففى تفسيرها يتحدد موقف العلوم من حقيقة عالم الذرة وكان بور يقول ــ ليستهذه الورقة لبالمير عديمة القيمة، انما هى ورقة تحتاج الى من يطالعها ، وهكذا تشبث«بور» بهذا المستند وهو يقول للعالم اجمع أعطونى وقتا كافيا لعلى أوفق لقراءة هذه الرسالة العجيبة٠

والآن دعونا نتساءل لماذا نرى للصوديوم خطوطا طيفية معينة ونرى للهيدروجين خطوطا أخرى ؟ هل هناك علاقة بين مانراه وبين ماهو حادث داخل الذرة ؟ لماذا نرى فى الشمس خطوطا مميزة للهيدروجين وأخرى مميزة للهليوم ؟ ونرى فى سيروس اظهر نجوم السماء خطوطا مميزة لعنصر الليتوم ؟ اننا لم نر لهذه القطعة من الصوديوم هذه الخطوط الا بعد هيجناها فى اللهب ، كذلك الحال لعنصر الليتوم ٠

ترى ماذا جرى فى عالمها الذرى ؟ ماذا جرى فى عالمها الالكترونى ؟ ماالذى طرا على هذه الكواكب الدائرة داخل ذرة الصوديوم أو الليتيوم ؟ ترى ما الذى حدث لهذه العناصر من احداث جعلتنا نرى لكل منها خطوطها المميزة التى لاتتغير ؟

هنا احتفظ «بور» العظيم بنموذج « ردرفورد » الشمسى ، ولكنه لم يوافق على ميكانيكة « لورنتز » البندولية ، ولا على تلك الفكرة التى تفسر الانبعاث الضوئى تفسيرا خاطئا من تقدم مستمر للالكترون نحو النواة عند دورانه حولها ٠ واصر « بور » على أن الالكترون يدور فى مدار ذى قطر معين أو مدار آخر محدد ، وحسب أن لكل مدار كمية معينة من طاقة الكترونية تزداد بازدياد المسار ٠

وهنا أدخل « بور » فرضا جريئا له علاقة بكم «بلانك » ، ففرض انه لاتوجد مسارات للالكترون الا تلك التى تطابق التغير فى الطاقة بمقدار كم واحد ، وهنا حسب هذا الكم الذى يرتبط بمقدار مسار الالكترون ، وتتبع فى ذلك الأعداد الصحيحة ٤،٣،٢،١ الخ ، وكأنه فرض فى الحيز حلقات معينة حول النواة لايمكن للالكترون أن يدور الا فيها ٠

ولقد حاول « بور » ان يفسر عملية انبعاث الضوء التى لم يعزها الى دوران الألكترون انما عزاها الى حادث عظيم وقع لهذا الكوكب الصغير. حادث لم يقع على الأقل لكوكبنا الأرضى منذ دورانه حول الشمس، وهذا الحادث الجسيم الذى وقع للالكترون هو وثبة له من أحد المدارات الى مدار آخر ليس له أن يتعداه. على أن هذه الحوادث التى أحدثت تغييرا فى طاقة الالكترون هى التى سببت لنا على شبكة العين ماتراه من الأثر الضوئى، الذى يرجع فى أصله الى هذا الاضطراب الالكترونى، فنرى للصوديوم هذين الخطين المميزين ونرى لغيره من العناصر خطوطا أخرى.

* * *

هنا يحررنا يور من كل قيودنا العلمية السابقة، ويباعدنا عن كل ماورثه فيزيائيو هذا العصر من علوم. فمثلا كيف يمكننا ان نتصور مع « بور » الكترونا دائرا فى مدار معين لايرسل أمواجا كهربائية وفق نظرية « مكسويل » Maxwell تلك النظرية التى اضطر بور الى هجرها، بل اننا نصادف بعد ذلك صعوبات جمة، أولها اننا لاندرك لماذا تعطى وثبة الالكترون اشعاعا، وثانيها لماذا يتبع نظام المسارات وحدة « بلانك »، وأخيرا يقصر بنا الفكر لماذا وثب الالكترون ؟

ومهما يكن من خطورة هذه الأسئلة فان نيلزبور لم يعرها انتباها، وربما كان هذا سر عظمته، وهكذا كلما عارضته فكرة قديمة عمد الى تركالقديم وظل شاخصا الى الطيف لايعبأ بكل ماتقدمه من نظريات لعمالقة الفيزياء مادام يجد بطريقته الخاصة تفسيرا لمواضع الخطوط الطيفية، وهكذا أحدث ثورة علمية كبرى.

على ان هذا النجاح لبور وان تعارض مع ماذهب اليه الفيزيائيون فى عصره، لفت اليه نظر جيش كبير من هؤلاء، وقد تمكن من وضع حساب دقيق لخطوط الهيدروجين، بل تمكن من تفسير ثابت « ريدبرج » الذى ذكرناه فى سلسلة « بالمر » المتقدمة، والذى ظل العلماء يرون فيه عددا لايمت للذرة فى شىء، فوجد انه دالة لكتلة النواه وكتلة الالكترون وشحنته وثابت بلانك وسرعة الضوء.

ولقد ذكرنى عمل « نيلز بور » العظيم هذا بما قام به « شامبليون » عندما طالع اللغة المصرية القديمة فى حجر رشيد الذى عثر عليه فى مصر ونقلوه للأسف الى متحف اللوفر فى باريس فقد وجد عليه عبارات مكتوبة بثلاث لغات ــ اللغة الهيلوغريفية واللغة الديموطقية واللغة اليونانية، وطبيعى انه بمعرفة اللغتين الأخيرتين تمكن من معفر اللغة الهيلوغريفية وأضحت معرفة هذه أساسا لمعرفة اللغة المصرية القديمة ومطالعة هذه اللغة فى كافة الآثار القديمة ماكان له أبلغ الأثر فى التعرف على ماكتبه القدماء.

وعند ظنى ان عمل نيلزبور كان أصعب واروع من عمل شامبليون فالاخير يخص تاريخ امه اما الأول فيخص معرفة المادة والكون وسر الخليقة كلها.

* * *

ولم تكتمل هذه الصفحة المجيدة لنيلزبور، دون أن يصادف صعابا لاتعدلها صعاب، فقد امتحن العلماء طيف الهيليوم العنصر الثانى فى جدول العناصر فوجدوا أن العدد الثابت يختلف قليلا عما يحتمه حساب «بور» وهنا أخذ«بور» فى محل الاعتبار اثر الألكترون المتحرك حول النواة مسببا لها تحولا بسيطا عن مكانها، فصحح بهذا ماظنه العلماء خطأ. وأخيرا عندما يعثر فيزيائى من ذلك العهد على خطوط غريبة فى أنبوبة هيدروجينية لاتتفق مواضعها مع حساب « بور » فان « بور » يؤكد له خطأه التجريبى، ويذكر له فى جرأة انه لابد ان يكون هناك اثر طفيف الهيليوم مثلا فى هذه الانبوبة، وهو أثر طالما اختفى عند تحضير الهيدروجين من جديد والحصول عليه بحالة نقية. وهكذا انتصر « نيلزبور » انتصارات علمية كبرى قل أن يوجد له فى هذه الانتصارات المتعاقبة مثيل.

ولقد تخلل عمل «يور» صعوبة علمية كبرى، فبينما لايشمل حساب مجموعتنا الشمسية الا تسعة كواكب يصل عدد الكترونات نواة العناصر المختلفة الى ٩٢ واليوم الى ١٠٢. هنا نرى صعوبات يعرفها اولئك الذين وهبوا حياتهم لتتبع رياضيات «بور» المتقدمة.

ومع ذلك اندفع جيش من الباحثين فى كل جامعات الأرض محاولين تتبع أعمال هذا العالم

وتطبيقها والاضافة اليها ، وذلك بالانتقال من عنصر الى عنصر والتغلب على صعوبة الحساب ، وتوالت الرسائل العلمية فى هذا الباب سنين طويلة ، حتى اننى كنت لا أصادف فى السوربون سنة ١٩٢٥ والعشر السنوات التى تلتها الا طلابا مشغولين بقضية الطيف ، وهم بالعشرات من جميع أجناس البشر .

وهكذا كان على هذا العالم أن يواجه فيزيائيى هذا العصر ، ويفسر ماهو معروف من ظواهر طبيعية ليس من اليسير هجرها ، كذلك مايستجد من الظواهر ، ألم يجد هذا العالم تفسيرا خالدا بظاهرة « زيمان » Zeeman نسبة للفيزيائى الهولندى الذى كشفها ، وتتلخص فى ان للمجال المغناطيسى القوى أثرا فى الانبعاث الضوئى ، بحيث اذا وضعنا قطعة الصوديوم المتوهجة بين قطبى مجال مغناطيسى فان الخطوط الطيفية تنقسم فيما بينها ، فنرى للخط الواحد خطين او ثلاثة ، ويطول بنا الشرح لوقمنا بتفسير الطريقة التى استطاع بها « بور » ان يفسر هذه الظاهرة دون ان يتخلى عن فكرته ، بل انه وجد تفسيرا لظاهرة أخرى اسمها ظاهرة « ستارك » من أسم مكتشفها الألمانى وهى خاصة بأثر المجال الكهربائى .

* * *

هذا هو « نيلزبور » العظيم . وهذه هى الألكترونات الحائرة تدور حول نفسها وتدور حول النواة كما تدور الأرض حول نفسها وحول الشمس، هذه الالكترونات يجب أن نذكر ان النسبة بين كتلة احداها وحبة المسبحة كالنسبة بين هذه الحبة والكرة الأرضية التى نعيش عليها وأن هذه الألكترونات اصبحت معروفة فى دورانها ووثباتها داخل العالم الذرى ، وطبيعى أنه كان لهذه المعرفة اثر كبير فى بحوث الطاقة الذرية واستخدامها اليوم سواء فى صنع القنابل الذرية او فى الأغراض السلمية .

هذا هو نيلز بور الذى لمع اسمه فى سنة ١٩١٣ والسنين التى تلتها ، والذى لمع أسمه من جديد فى الطاقة الذرية وماجرى فى صحراء المكسيك وفى هيروشيما .

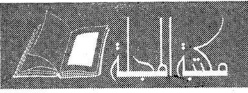
هذا هو « بور » العظيم الذى فسر الانبعاث الضوئى من وثبة للالكترون من مدار بعيد فى النواه الى مدار آخر ، وجمع فى هذا التفسير بين فيرة الكم عند « بلانك » ونظام الطيف .

هذا هو «بور» الدنمركى الذى حاز جائزة نوبل سنة ١٩٢٢ ثم جائزة مؤسسة فورد فى أمريكا للسلام سنة ١٩٥٦ والذى كان مديرا لمعهد الطبيعة النظرية الذى أسسه فى جامعة كوبنهاجن وظل مديرا له الى ان مات .

هذا هو «بور» الذى كان عضوا فى المجمع العلمى البريطانى كما كان عضوا فى الأكاديمية السوفيتية وقد رأس فى فترة ما اعمال الطاقة الذرية فى أمريكا والذى أفاد أخيرا من أعال أوتوهان فى برلين ونقل اخبارها الى أمريكا ، قد أطلعتك على جزء من أعماله الخالدة ، وها نحن أولاء تجولنا فى الذرة معا بعيدا عن النواه وعن شمسها الخطيرة ، تجولنا معا فى هذه الكواكب التى تدور حول نفسها وحول نواة الذرة واغلب الظن ان جولتنا كانت متعبة بعض الشيء لك وعسيرة على نفسى فقد امعنت انا الفكر فيما اكتب واطلت أنت النظر فيما تطالع ، ولكنها الدنيا خلقت على نحو هذه الحلقات المعقدة ، والميراث العلمى يزداد على هذا النحو الذى تراه .

ولقد اطلعتك قدر استطاعتى على فلسفة هذا العالم الفذ حسب فهمى لها كما اطلعتك كذلك على بعض الأخبار العلمية وأقوال العظماء والعلماء التى وردت عنه وما هذا وذاك الا محاولة منى لعرض أرائى واراء غيرى ، ومع ذلك فان لقى القارىء مشقة فى هذه الجولة فأكبر ظنى انه استمتع بالتجول معنا حول رجل عظيم وانه أفاد مما تعب من اجله

لقد ذهب أحد عمالقة الذرة ـ ذهب ـ نيلزبور » الى التاريخ ، وهو بالنسبة لبلاده الدنمرك من الأبطال ويضعه مواطنوه فى مقام بطلهم الوطنى « هانس كريستيان اندرسون » Hans Christian Anderson ـ أما بالنسبة لنا فهو من أبطال الانسانية جمعاء وهو من الخالدين .





فى تحقيق التراث







والثلاثة هنا صبية صغار : أيليا وبافيل وياكوف ، يعيشون فى بيت قديم خرب ، فى ضاحية من ضواحى مدينة كبيرة لا يذكر جوركى اسمها ، فهى أى مدينة فى روسيا القيصرية أو غيرها من بلدان العالم فى مفتتح هذا القرن أو فى أى عصر أو زمان : الفقراء فيها يعيشون حياة البهائم فى جحور قذرة ، والاغنياء ينعمون فى بيوت نظيفة ، الا أن القذارة تلطخ حياتهم من كل جانب .

ويصور جوركى فى هذه القصة نفس العالم الذى صوره فى ذكرياته عن الطفولة والشباب ، وفى عدد من قصصه القصيرة وفى مسرحيته الشهيرة الحضيض التى ترجمت يوما الى العربية بعنوان « الاعماق السفلى » ومن المؤسف أن هذه القصة البديعة التى نقدمها لم تجد الى اليوم من يترجمها الى العربية (فيما أعلم) ، وهى أجدر بالترجمة من كثير من القصص الروسى المعاصر ، ومن العجيب أن الطبعات الحديثة التى تصدر فى روسيا لروائع الادب الروسى ، فى ترجمات جيدة زهيدة الثمن لا تفيد القارىء شيئا عن تاريخ الكتاب مما يقلل من قيمتها بالنسبة للقارىء المتفحص بالرغم من جودة النص كما اسلفنا .

ويبدو أن جوركى كتب هذه القصة فى سنة ١٩٠١ او أوائل سنة ١٩٠٢ فقد ظهرت لها فى لندن ترجمة بالانجليزية بقلم شارلز هورن سنة ١٩٠٢ كما ظهرت لها فى باريس ترجمة فرنسية فى السنة نفسها ومن المعروف أن مسرحية الحضيض اخرجت على المسرح فى بطرسبرج سنة ١٩٠٢ ثم انتقلت الى مسرح الفنون بموسكو فى ١٨ ديسمبر سنة ١٩٠٢ وقام ستانسلافسكى بالدور الرئيسى فيها ولاقت نجاحا منقطع النظير اقض مضاجع البوليس القيصرى ، وأحرج الرقيب الذى كان قد اجاز النص المطبوع ولم يحسب حساب الاخراج والتمثيل .

ومن الاقوال المأثورة عن جوركي ان احد الممثلين ساله أثناء بروفات المسرحية عن الاثر الذى يود ان يخلفه التمثيل فىنفوس جمهور المتفرجين فرد عليه قائلا « اكون سعيدا لو استطعتم ان تهزوا المتفرجحتى لا يشعر بالراحة فى جلسته » وهذا بالضبط هو الاثر الذى تخلفه قصة الثلاثة فى نفس القارىء اذ يصور له خيال جوركى عالم الحضيض حيث يعيش نفاية المجتمع فى جحور واقبية مظلمة رطبة ، ولكنها نفاية ادمية على اى حال اوتيت نعمة التفكير والحس والحلم احيانا ، مما يرفعها عن مرتبة البهائم .

كان جوركى فى الثالثة او الرابعة والثلاثين من عمره عندما كتب هذه القصة ، وكانت شهرته كاديب قد ارست دعائمها بين كتاب عصره ، وكان قد عبر المرحلة الاولى فى تاريخه الفنى ١٨٩٢ - ١٨٩٧ ، حيث ظهرت رومانسيته واضحة فى ثورته على ذلك الاهتمام الزائد بتفاصيل الحياة اليومية العادية لابطال عاديين مما كان يسود كتابات معاصريه من الواقعيين ، وقد ظهر تأثر جوركى بالشاعر الانجليزى الرومانسى لورد بيرون فى تصويره لابطاله الاول من بين الغجر الجوالين والصيادين فى البحر الاسود وكلهم يتميزون بقلق عارم وفتوة جارفة تحتقر الضعيف والخسيس من بنى الانسان .

وفى المرحلة التالية التى كتب فيها جوركى رواية فوما جوردييف ورواية الثلاثة ومسرحية الحضيض نره يقدم نوعا جديدا من الشخصيات أثرى بها ذلك التــــراث الفنى من الشخصيات القلقة التى خلفها دستويفسكىوتولستوى وترجنيف فى القصة الروسية ، فالى جانب الشاب العصابى القلق عند دستويفسكى والنبيل المثقف القلق عن تولستوى والطالبالثورى القلق عند ترجنيف نرى البوسياك عند جوركى .

وكلمة bossiak بالروسية تعنى الحفاة وقد عرف جوركى ذلك النموذج الانسانى بأنه : انسان ذكى من فئة انصـــاف الادميين انصاف البهائم ، أولئك العراة الاشرار الذين سحقتهم الاقدار فتكدسوا فى أزقة المدينة القذرة .. وهم صنف من الانسانية يستحق الالتفات ، أبعد ما يكون عن الغباء فنفوسهم تصبو دائما الى شىء .. بعيد المنال » .

وقد جعل جوركى شخصيات قصة الثلاثة من هذا الوسط وكشف لنا بقدرة بارعة كيف تبرق نفوسهم بومضات من نور العقل والخيال تشرفهم حقا اذ ترفعهم فوق مرتبة البهـائم ، ولكنها تشقيهم وتسومهم من العذاب مالا يخطر ببال جيرانهم ذوى الجلود السميكة والبطون الشبعى من طبقــة الموظفين والتجار .

والصبية الثلاث موضوع القصة يمثلون جوانب مختلفــة للقلق والشقاء الذى يعانيه من مسه ذلك البصيص النورانى من ابناء عالم الحضيض ، فياكوف حالم ، وبافيل شاعر ، اما ايليا فيمثل طاقة عارمة تنزع دائما الى العمل وتصبو الى المعرفة والرقى والى حياة نظيفة كحياة التجار .

وايليا هو بطل القصة ان صحت تسميته « بالبطل » فهو الشخصية الرئيسية التى تروى القصة من خلالها ، فالكاتب وان اتخذ طريقة السرد بضمير الغائب الا انه يتخذ من مادة القصة موقفا موحدا فيرويها من وجهة نظر ايليا ، فنحن أثناء القراءة نتبعه اينما ذهب ونرى الشخصيات والاحداث منخلال رؤيته لها ، فاذا قطع صلته بشخص او مكان ما انقطعت صلتنا نحن به ، ولم يجد الكاتب مبررا للتدخل او لاطلاعنا على مايخرج - مجازا - على مرمى بصر البطل ، مما يضفى على البناء الفنى للقصة وحدة عضوية محكمة ، ويجمع خيوط الرواية فى نسيج بديع يحتل الفتى فيه مكان الصدارة .

وايليا فى مفتتح القصة طفل ريفى فى العاشرة من عمره من سلالة قلقة ، كان جده أنتيبا لونييف فلاحا ثريا عاش يلج فى خطاياه حتى سن الخمسين ثم اصابته لوثة من الندم فهجر ارضه وأسرته الى الغابات حيث اقام لنفسه صومعة من خشب الاشجار وعاش فيها ثمانى سنوات لا يكلم احدا ، الى ان امرت الحكومة القيصرية بهدم الصوامع كلها ، فمات منكفئا على وجهه تحت أنقاض صومعته المهدمة ، بعد ان نطق بالجملة الوحيـدة التى لفظتها شفتاه منذ ترهب « رب اغفر لهم ! » .

وكان ابنه والد ايليا شقيا عاث فى القرية فسادا وبدد ما جمعه أبوه من مال ، ثم اتهمه أهل القرية باشعال النار فى البيوت فقبض عليه ونفى الى سيبريا ، ولم يبق للفتى الصغير الا ام جنت فى حادث النار ، وعم أحدب يدعى تيرنتى ، كان يبيع الابر والخيط وغير ذلك حتى هلكت بضاعته فى الحريق ، ويبالغ أهل القرية فى التنديد بالفتى وعمه ، ويصيح الاطفال وراءه بالالفاظ النابية وينادونه يا « ابن اللومانجى » فلا يجد عمه بدا من الرحيل به عن القرية .

ويرحلان مساء والاحدب يعوى من الحزن عواء يبعثالقشعريرة فى بدن الطفل الذى يهمس لعمه مطمئنا « بس استنى ، لما اكبر أنا اوريهم » .

« ويذكر ايليا جيدا يوم وصولهما الى المدينة .. فقـــد استيقظ فى الصباح الباكر (كان نائما فى العربة) ليرى امامه نهرا واسعا عكرا ، وعلى الجانب الاخر تل شديد الانحدار منقوط ببيوت سقوفها حمراء وخضراء ، تحف بها الحدائق ، وتنتشر البيوت صعودا على التل فى مجموعات غير منتظمــة ولكنها جميلة المنظر ، وعلى قمته تبدو فى صف مستقيم وكأنها تحملق من عليائها فى مياه النهر ، وارتفعت فى السماء قباب الكنائس وصلبانها المذهبة وكانت الشمس آخذة فى الشروق وقد انعكست أشعتها المائلة على نوافذ البيوت فبدت المدينة كلها متوهجة بالالوان وبالذهب » .

ويحملق الفتى الريفى فى المنظر الجميل بسعادة بالغة ثم تنتابه فكرة مقاقة : أين يمكن ان يجد صبى صغير ، حليقالشعر يرتدى سروالا من قماش الخيش مثله مكانا فى هذه المدينــة الجميلة وهو فى صحبة عمه الاحدب القمىء ؟ ويسأل عمه اين يسكنان ؟ أفى ذلك البناء الكبير الاحمر ولكن عمه يخبره أن تلك ثكنات الجنود .

ويقصدان قريبا لهما يعمل ساقيا فى حان فيتخذ بتروخا هذا من الاحدب مساعدا له ، يغسل الاطباق وينظف الارض ، وهكذا ينتقل الصبى من عالم القرية الى البيت الخشبى الذى يضم الحان ويحذره عمه من الخروج من الفناء كما يحذره منالدخول الى الحان حتى لا يراه صاحب العمل فيطردهما معا .

وفى هذا البيت الخرب نرى عالم الحضيض الـذى يتقن جوركى تصويره وينفث فيه من خياله حتى تتصبح للاشـــياء الجامدة حياة كحياة الادميين ، فهذا بيت كبير رمادى ، تلتصق بجدرانه الاربعة حظائر وزيادات لا حصر لها ، بعضها جــديد والاخر رمادى قذر كالمنزل نفسه ، وجميعنوافذهوأبوابه مخربة وكل الالواح تئز ،والحظائر والسور والبوابات متداعية ، يستند بعضها الى بعض حتى أضحت كومة واحدة من الخشب المتداعى ، وكان زجاج النوافذ معتما من القدم ، وقد برزت بعض عـروق الخشب التى تسند الواجهة فأضحى البيت شبيها بمالــكه صاحب الحان ، فقد كان الرجل هو الاخر مسنا ، رماديا ،وكانت عيناه فى وجهه المترهل معتمتين كزجاج النوافذ ، وكان فى مشيه يتكىء على عصا غليظة ، كما لو كان يجد صعوبة فىالانتقال بكرشه المنتفخ من مكان الى اخر .

ويحتل الحان دورين من البيت ، أما القبو وحجرات السطح والحظائر الجانبية فتغص بالسكان ، شــحاذين وحــوذية ، ومومسات ممن لفظتهن بيوت الدعارة ، واسكاف يرقع الاحـذية البالية ، وحداد ينفخ كيره فى جانب من الفناء ، واطفالبلعبون فى الوحل وينطقون الالفاظ النابية وينصتون الى شتائم الكبار ويتحملون منهم الضرب بسبب وبلا سبب .

ويلتقى الفتى بالصبيين الاخـرين ، فياكوف ابن الساقى بتروخا فتى هادىء نظيف الثياب مما يميزه على بقية اطفال المنزل ، ولكنه ضعيف حالم ينصت مبهورا الى قصص الجد

يرمى ويسال ايليا عن السحرة فى قريته ويحتفظ لنفسه فى جذع شجرة بمحراب خاص زينه بالاوراق المفضضة ، وقد جهزه ليتعبد امامه ليلا والناس نيام « لانه صغير وقدلايسمعه الله اذا تعبد فى النهار » .

وياكوف يذهب الى المدرسة ولكنه لا يحفل بالدروس بل يقرا قصص الشياطين والجنيات والفرسان الشجعان فى حربهم ضد السحرة الاشرار .

اما بافيل ابن الحداد فكان أشد أطفال الحى شقاوة ، وكان عاطلا كثير اللعب والاذى يقضى يومه راكبا عصا يصيح فيها بغضب : « حا يا حصان الكلب » وكان وجهه قذرا ؟ وملابسه ممزقة ولم يمض على ايليا وقت طويل حتى كان بافيل قد ضربه وآذاه أكثر من مرة .

ويعجب ايليا لهذه الحياة الجديدة وينفر منها ويتوق الى العودة الى قريته ، فالقرية أكثر هدوءا وأرحب سعة ، وأهلها يقومون باعمال يفهمها ، أما المدينة فالكبار لا هم لهم الا ضرب الاولاد الصغار واصدار الاوامر ، ماكار الحوذى يرفسهم ويضربهم فى وجوههم بخرقة مبللة اذا اقتربوا منه وهو ينظف عربته ، وسافيل الحداد لا يطيق أن يدخل دكانه أحد بدافع الفضول ، وهو يرمى الاطفال بأكياس الفحم ، وبرفيشكا الاسكاف يقذفهم بأى شىء فى متناول يده اذا حجب أحدهم عنه الضوء بالوقوف أمام النافذة ، وأحيانا يضرب الكبار الاطفال لمجرد أنهم لا يجدون ما يفعلونه بأنفسهم ، أما الجد يريمى فلم يضربهم قط .

ويذكرنا الجد يريمى بشخصية الجدة العجوز فى ذكريات الطفولة ، فهو عجوز يجمع الخرق البالية ، شديد التدين والتسليم بارادة الله ، وهو يكنز المال ليبنى قبل وفاته كنيسة فيمجد اسم الله ، ويخرج ايليا مع الجد يريمى فى جولاته للبحث فى قمامة المدينة ، وبذلك يفك أسره ، ويجوب شوارع المدينة فى صحبة العجوز الذى لا يفتأ يحدثه عن الله وعن الصبر وعن أصحاب البيوت الجميلة من التجار ، ويسأل الفتى العجوز قائلا

ــ جدى ، كيف يصبح الناس أغنياء ؟

ــ بعرق جبينهم ، أو بالعمل فهم يعملون ليل نهار حتى اذا ادخروا كثيرا من المال بنوا لانفسهم بيوتا وابتاعوا جيادا وأوانى كلها جديدة ، واستخدموا كتبة وحمالين يقومون بالعمل بدلا منهم فيستريحون ولا يفعلون شيئا ، وهذا ما يسمى الاستمتاع بثمرة الكد الامين ، ولكن هناك من يبلغون الثراء عن طريق الخطيئة ، يقولون ان هذا التاجر بشلين (وكانا ينكتان القمامة خلف بيته) قتل رجلا فى شبابه ، وقد يكون هذا صحيحا وقد لا يكون فالحاسدون للاغنياء كثيرون ، وبشلين هذا رجل شرير وفى عينيه نظرة خوف فهما تتحركان فى كل مكان ثم تختفيان ، قد يكون ما يقال عنه كذبا اذ يحدث أن يغتنى الانسان مرة واحدة بضربة حظ ، الله وحده هو الذى يعلم الحقيقة .

ويتوق الفتى الى رؤية داخل هذه البيوت الجميلة فينصحه العجوز بالجد فى دروسه عندما يذهب الى المدرسة وقد يصير غنيا فى يوم من الايام ، وتتعلق نفس ايليا بهذا الحلم فينتقى من اكوام الزبالة لعبا خشبية محطمة وعلب الورنيش الفارغة وقطعا من الخزف المكسور حتى اذا عاد الى البيت وزع بعض قطع الخزف على الاطفال لتصير فى جيوبهم نقودا ، ثم جلس « وفتح الدكان » على حد قوله يبيعهم الهدايا التى أحضرها أصلا ليدخل السرور على نفوسهم وكان سلوك صديقيه فى هذه الحالة ممثلا لسلوكهما فى جميع أطوار حياتهما ، فياكوف يخرج نقوده او خزفه ببساطة ويدفعها ثمنا لما تطلبه ماشا ابنة الاسكافى الصغيرة التى كان يحملها ويرعاها دائما ، فيرد له ايليا النقود غاضبا ويطلب اليه أن يساوم طويلا قبل أن يدفع نقوده حتى لا يفسد لذة اللعب ، أما بافيل فلا يشارك فى مثل هذا اللعب السلمى ، بل يحوم حول الاطفال من بعيد ، حتى اذا انشغلوا عنه خطف خير ما فى الدكان من « بضاعة » ووقف يغيظهم بما حصل عليه بلا مساومة ولا نقود .

ويجهز العجوز يريمى ايليا بالملابس والنقود اللازمة ليلتحق بالمدرسة فى صحبة ياكوف ، ولكن الاطفال يعرفون فيه جامع القمامة فيسخرون منه ومن ملابسه التى يغوص فيها ويسومونه عذابا أقسى من ذلك الذى نفره من قريته ، ولكن الفتى يدخر همه للالتفات الى دروسه فيتفوق على أقرانه جميعا بما فى ذلك ياكوف الذى لا يلتفت الى مايقوله المدرس بل يفكر فى أصل العالم ، وفيما يقوله الطير وغير ذلك من المشاكل العويصة التى لا يجد لها حلا ، ولا يبوح بمكنون أفكاره الا لايليا .

ويلقى الموت ظله على حياة الصبية الثلاثة فى صور متعددة :

يعود ايليا وياكوف يوما من المدرسة ليجدا فى الفناء جثة مضرجة بالدماء ، وقد التف الجيران حول الحداد الذى قتل زوجته ، وينكمش الاطفال فى خوف عند مدخل السلم وبافيل ابن الحداد يحكى لهم ما حدث ، وينصتون الى الكبار وهم يتحدثون عن المرأة القتيلة وسوء سلوكها ، ونرى بوضوح أن أطفال الفقراء لا تعوزهم المعرفة بأسرار الحياة والجنس ، فماشا الصغيرة ذات السنوات السبع تقول بصوت عال « كانت ماشية على حل شعرها ! » ويرد عليها ياكوف بسرعة قائلا « كان لابد من ذلك مع زوج كهذا الحداد ! قذر متذمر دائما ، أما هى فكانت لطيفة ومرحة مثل برفيشكا (الاسكاف) »

ويحدثهم بافيل عن العشيق الذى كان يعطيه خمسة قروش كلما حمل له رسالة من أمه وعن شاربه المعقوص وسيفه الثقيل .

ويقبض على الحداد ويختفى من القصة فلا نعلم ان كان قد أعدم أو نفى الى سيبريا .

ويصبح بافيل يتيم الابوين ويطحنه الفقر ، ويستخدمه الاسكاف صبيا له ولكن الفتى لا يطيق أسر مائدة الاسكافى طويلا فيفر ويختفى من القصة الى حين .

ويقعد المرض العجوز يريمى فلا يقوى على الخروج ويرقد فى حجرته يحتضر ، ويحوم بتروخا الساقى حول حجرة العجوز ، وعندما يخبر الصبى ان العجوز فى آخر مراحل الاحتضار ، يهرع تيرنتى والساقى الى الحجرة ويسرقان المال من الوسادة وما زالت فى الرجل بقية من حياة ، وعندما يركع الاحدب ليمسى فى ظلام الليل يصيح فيه الفتى قائلا « لا تصل ! قلت لك لا تصل ! » فيصدع العم بأمر ابن أخيه ويرقد فى فراشه خائفا .

وتموت زوجة الاسكاف المصدورة ، ويشيعها زوجها الى مقرها الاخير مخمورا فبرفيشكا مرح طيب يحبه الجميع ولا يفتأ يعزف على الاكورديون ويغنى أغنيات تقوم مقام الكورس فى المأساة اليونانية ، يغنيها ضاحكا بينما ينفطر قلب القارىء لما فى الحياة من عذاب ، نراه يوم وفاة زوجته يغنى :

قلبى انفطر من كلامك القاسى

ليه ياحبيبى قلتها

يعجبك حالى لما قلبى انكسر

ويجدر بنا أن نشير هنا الى الدور الذى تلعبه الاغانى فى القصة ، وهو دور الكورس كما أسلفنا ، فالكاتب ــ قد التزم بطريقة السرد من خلال وعى البطل ــ لايتدخل باى تعليق على حوادث القصة بل يستخدم الاغانى لهذا الغرض ، فالى جانب الاسكاف الذى يعزف ويغنى كلما ظهر فى القصة ، نرى بابا يفتح أو شباكا تنبعث منه أصوات موسيقى وغناء ، يقع منها على مسمع البطل بيت أو نصف بيت أو مقطع كامل يكون دائما مناسبا للحالة الشعورية للبطل .

يعود بافيل الى البيت الخشبى اذ يسلمه البوليس الى « معلمه » الاسكاف ، ويبدو الصبى نحيلا شاحبا ولكن يتضح لنا انه قد ولج عالما جديدا هو عالم الشعر وقد ظهرت على هذا الفتى الشقى المتشرد بوادر هذه الموهبة الفريدة ! دخل

بافيل السجن بتهمة التشرد ، وهناك كان يقوم على خدمة النزلاء من المثقفين الاحرار الذين كانت سجون روسيا القيصرية تغص بهم فى ذلك الوقت ، فعلمه هؤلاء القراءة وقرأ كثيرا من دواوين الشعراء وأخذ ينظم الشعر فى محاولات ساذجة ، وهو يحكى لياكوف وايليا عن مغامراته وما رأى فى طول البلاد وعرضها ، وعن الكتب التى قرأها فى السجن فيغبطانه على حريته ، ويغرقان فى كتب الفرسان والمغامرات التى يشتريها ياكوف ويحلمان بالدنيا العريضة التى لايريان فيها الا فناء المنزل الخشبى ، ويخبرهما بافيل انه سيهرب فى أقرب فرصة ويهرب فعلا ثم يبلغهما أنه يعمل فى مطبعة فى ضاحية من ضواحى المدينة .

ويشترى الساقى بتروخا البيت والحان بالمال الذى سرقه من العجوز ، ذلك المال الذى أراد الميت أن ينفقه فى بناء بيت للعبادة فى قريته ! ويصبح بتروخا اللئيم الفظ من سادة الحى المرموقين « المحترمين » ويصلح البيت ويطلى واجهته ، ولكنه من الداخل يظل عفنا رطبا كما كان ، ويصبح ياكوف أسير هذا الشراء الذى أتى أباه ، فبتروخا يود أن يدفع ابنه الى الاهتمام بالعمل فى الحان والى الاستعلاء على صحبه المعدمين من أهل البيت ، ولكن الفتى يقنع بالجلوس فى بدروم الاسكاف ويشرب الشاى مع ابنته ماشا ومع ايليا ، يلعبون الورق ويقرأون الكتب فى هدوء ، ويحتدم غضب الوالد بعد سنوات قليلة فيضرب ابنه ضربا مبرحا يصيبه بأضرار جسيمة ويضطر الى نقله الى المستشفى .

وعند انتهاء ايليا من الدراسة الاولية يعمل فى متجر لبيع الاسماك ، وهناك يعرف ايليا واحدا من أولئك التجار الذين « يثرون من كدحهم » فصاحب المتجر رجل طويل القامة أحمر الشعر ذو ذكاء لماع ، يلحظ سأم الصبى وهو يقف بباب الدكان يرقب الرائحين والغادين بلا مبالاة ، ويذكر الرجل طفولته عندما كان فى مثل وضعه فيعطف على الصبى ويحسن معاملته ويبادله الحديث أحيانا مما يشجع ايليا على أن يسأله عما يدعوه الى الوقوف أمام درج النقود طول النهار وحوله قذارة الاسماك ورائحتها النتنة ، وكان بامكانه أن يستريح فى بيته النظيف الهادىء فيقرعه الرجل على رأسه ويحذره من أن يوجه له مثل هذا الكلام ، ثم يوجه حديثا عاما الى أحد عمال المتجر من الرجال ويحدثه عن قيمة العمل المستمر وهو ينظر بطرف خفى الى الصبى المتعجب .

وتنتهى خدمة الفتى فى متجر الاسماك على نحو عجيب لايدرك الصبى مغزاه ، فقد افتقد التاجر ورقة مالية من ذات العشرة روبلات وأمر ايليا أن يبحث عنها على الارض ، ونظر الفتى حوله بدون اكتراث فاستشاط الرجل غضبا وشد اذنيه ليحسن البحث ، وثار الصبى وأخبره أنها فى جيب أحد العمال ، ودخل العامل وهجم على الصغير يريد ايذاءه فرفع هذا سكين السمك دفاعا عن نفسه ، وتدخل التاجر بينهما ثم فصل عامله وجلس يتأمل ذلك الصبى العجيب الذى لا تبدو عليه هيئة صبيان التاجر وسأله عما دعاه الى ما فعل وفهم أنه الغضب ثم سأله « ألا تسرق أنت »

ـ لا

ـ وكارب ألا يسرق هو الاخر ؟

ـ نعم « يسرق » وكان العامل الاخر جالسا بينهما فبهت كما بهت التاجر لجسارة الصبى . وفى المساء دعاه التاجر الى بيته فظن الفتى أنه سيكافئه لامانته وصدقه ، وما أعظم دهشته اذ رأى الرجل يطرده من العمل قائلا :

ـ أريد أن أعلمك درسا .. انك جرىء أكثر من اللازم .. ان صبيان المتاجر لابد أن يكونوا أذلاء ألا يعيشون مما يعطيهم صاحب العمل من طعامه وعقله وامانته ؟ أما أنت فلك أمانتك الخاصة وتجرؤ على أن تقول للرجل « حرامى » فى عينه ، وهذه وقاحة ، اذا كنت أمينا تعال وأخبرنى بما يفعلونه خفية ثم اتصرف أنا فأنا السيد هنا ، أما أن تنفجر هكذا .. « حرامى ! »

على مهلك ! ماذا يهمنى ان كان واحد فى ثلاثة هو الامين ؟ اننا هنا فى حاجة الى نوع خاص من الحساب ، فاذا كان واحد أمينا وتسعة لصوصا فلا فائدة من أمانته وسينتهى نهاية وبيلة ، أما اذا كان سبعة هم الامناء وثلاثة هم اللصوص فالامناء يكسبون ، فاهم ؟ جانب الاغلبية دائما على حق ، يجب ألا تنظر الى الامانة الا هكذا .. ثم هناك السكين .. ومن يحمل السكين يموت بالسكين ولذا فلست الان بحاجة اليك فانت لا تناسبنا خذ هذا نصف روبل ، خذه واذهب .

ويجد ايليا نفسه فى الخامسة عشرة بطلا ولكن ما من تاجر يقبله فى دكانه ، فلا يجد بدا من العمل كبائع جوال ، ويذرع الشاب المدينة كما ذرعها فى طفولته مع الجد يريمى ، يذرعها حاملا صندوقه على صدره وأنفة فى السماء ، ينادى على بضاعته من الصابون والشمع والدبابيس والابر وغير ذلك ولا يكسب الكثير ولكنه نظيف الثياب ، شعره مرتب وعيناه تشعان ذكاء ، ويحلم ايليا بدكان صغير يستقر فيه بعد طول تجوال ، وحجرة نظيفة خلف الدكان يأوى اليها بعد طول الوقوف فى دكانه ، ويشرب الشاى ويقرأ الكتب ، ولن يبيع فى دكانه الا البضائع النظيفة من الخردوات ، على أن تكون فى شارع جانبى هادىء .

ويسعد هذا الحلم ايليا فى تجواله ، ولكنه كان اذا انهكه التعب ومساومة الزبائن وصيحات رجال البوليس ، جلس على حافة الرصيف أو فى مقهى رخيص ونظر الى الناس متعجبا ، فهم يلوحون له وهم يسعون لتحقيق نفس الحلم ، ولكن أحدا منهم لم يكن ليتردد فى دفع الاخرين من طريقه ، وكلهم جشعون بلا رحمة يؤذى بعضهم البعض لا عن ضرورة بل لمجرد لذة الايلام ، يضحكون وهم يقذفون فى وجهك بالاهانة ، وقل بينهم من يظهر رحمة أو شفقة ، ويبهت حلم ايليا عن الدكان الصغير النظيف ، وييأس من ادخار المال اللازم ، وتحدثه نفسه انه سيقضى أيامه يذرع الطرقات الساخنة المتربة وهو يئن تحت نير هذا الصندوق الثقيل الذى يجثم على صدره ، بينما يحز الحزام الجلدى فى ظهره وكتفيه ، الا أن ربحا وفيرا فى اليوم التالى كفيل بتبديد يأس الفتى واحياء الامل فى نفسه من جديد ..

وفى تجواله فى المدينة يلتقى ايليا ببافيل ويعلم انه طرد من المطبعة وانه يعمل سباكا ولا يبدو أنه سعيد فى عمله ويتفق الصديقان على الالتقاء ولكن تنقطع بينهما السبل الى أن يلتقيا ثانية بعد شهور وقد ازداد حال بافيل سوءا ، كان مريضا بالتيفود ومكث فى المستشفى ثلاثة شهور لم يزره فيها أحد أو يحادثه انسان ، الا أن الطبيب كان يأتيه بدواوين من شعر بوشكين وليرمنتوف كان الفتى يلتهمها التهاما ، وقد اهتم الطبيب بأمره ونشر له قصيدة فى احدى الصحف واذن له فى الاختلاف الى بيته ليقرأ ما فى مكتبته من كتب الادب ، فشب بينه وبين خادمة الطبيب غرام حار حتى ضبطتهما زوجته فطردته وطردت الفتاة . ولم يجد هو وفتاته ما يسد رمقهما فهربت منه بعد قليل وعادت اليه بعد أسبوعين فى ثياب فاخرة وفى معصمها سوار من الذهب . وهو يثور عليها ويضربها ولكنه لايجد بدا من أن يرضخ للامر الواقع ، وتعده الفتاة أن تقلع عن هذه « المهنة » الجديدة فى اليوم الذى يكسب فيه ما يقوتهما .

ويصطحب بافيل صديقه الى مسكن فيرا (فتاته) وهناك يعرفه بفتاة جميلة تكبرها باعوام تدعى أوليمبيادا ويعلم ايليا انها « غالية جدا ، تتقاضى ما يقل عن خمسة وعشرين روبلا فى المرة ! »

وتدعو أوليمبيادا ايليا الى حجرتها لتتيح لفيرا وبافيل الخلوة التى يتوقان اليها ، ثم تنشب بينها وبين الشاب علاقة وثيقة وتدعوه « بالحبيب الصغير » وتغدق عليه من عطفها وقبلاتها مالا تمنحه لزبائنها الاثرياء ، ويعلم ايليا أن عجوزا ثريا يدعى بوليكتوف يفاوضها فى أن يتخذها عشيقة خاصة به على أن يضع باسمها ثلاثة الاف روبل فى البنك ويعطيها مائة روبل فى

الشهر ولكنها تطلب منه خمسة آلاف ، ومائة وخمسين في الشهر ويقول لها ايليا مغيظا « اذا ضبطته هنا سأشج رأسه » وتجيبه ضاحكة « انتظر حتى يعطيني النقود » .

وببلوغ الفتيان الثلاثة مرحلة الشباب يكشف لنا الكاتب عن عالم المرأة ووضعها في هذه المدينة ، فهذه ماتيزتا التى تقطن البيت الخشبى يقعدها تورم رجليها عن الخروج فيعضها الجوع بنابه حتى لا تجد أمامها الا ايليا الذى عرفته صبيا صغيرا فتدعوه اليها مقابل بعض الطعام ، ويأتيها الفتى بالطعام ولكنه لا يجد في نفسه القدرة على أن يقربها ، بل يأخذ طريقه الى الرخيص من بيوت الدعارة في المدينة ليقضى حاجته ثم تكون صحبته لبافيل وتعرفه بفيرا وأوليمبيادا والمرأة في كل هذه الحالات سلعة تباع وتشترى ، والدفع نقدا أو عينا وان كان لكل امرأة ثمنها وفى هذا السوق لا نرى فرقا كبيرا بين الحلال والحرام ، فماشا الصغيرة اذ كبرت وبلغت الخامسة عشر باعها أبوها الى زوج ميسور الحال ناهز الخمسين أو يزيد ، دفع فيها ثلاثة روبلات للاسكاف وثلاثة لماتيزتا التى كانت الوسيط في الصفقة وفلسفتها في هذا واضحة انها تؤدى خدمة للفتاة كى تعصمها من السير في الطريق الذى سارت هى فيه « حيث تزحف النساء والفتيات على بطونهن ولا يسرن على أقـــدام » وسوف تعيش ماشا في بيت نظيف ، شبعى في كنف الزوج العجوز ، ولكن يتضح أن الزوج العجوز شبه مجنون ، قضى جنونه على زوجته الاولى فدفع بها الى الخطيئة ثم الى التهلكة، وهو يسوم الفتاة عذابا مريرا ويضربها ويسجنها فاذا هربت منه أعادها له البوليس لانه أحد قضاة المدينة !

وتنتقل أوليمبيادا الى المسكن الذى اكتراه لها العجوز ، ويزورها ايليا خلسة في مواعيد تحددها له ، وفى ليلة يطرق بابها على غير موعد فيفتح له الباب « عجوز قمىء يحمل مصباحا فى يده ، ويرتدى روبا منزليا ثقيلا ، رأسه أصلع وذقنه رمادية قليلة الشعر ، أخذ يحملق فى ايليا وعيناه الصغيرتان تلمعان بحقد ، وشعيرات شاربه القليلة تتلوى فى منظر فظيع ،والمصباح يهتز فى يده المعروقة » .

ويفهم ايليا أن هذا العجوز الكريه هو صاحب الشقة ومالك الفتاة ويطرده الرجل بعد أن يبعث الرعب في قلبه .

وفى صباح اليوم التالى والفتى يجوب الطرقات حاملا صندوقه يمر بدكان صغير عليه لافتة قديمة « ف . ج . بوليتكوف ، تسليف نقود ، رهونات ، مبيع ومشترى فضة وذهب ، وأشياء قيمة ، ونقود قديمة »

وتنتاب ايليا رغبة في أن يرى الرجل عن قرب فى وضح النهار فيعود أدراجه ويدخل الدكان ويرى الرجل جالسا الى البنك يفك ايقونة ذهبية بمفك صغير ويسأله .

ـ أتعرفنى ؟

ـ قد أعرفك وقد لا أعرفك ، ماذا تريد ؟

ـ عندى بعض النقود القديمة .

ـ أرنى .

ويبحث ايليا في كيس نقوده فينهره العجوز قائلا :

ـ أما انتهيت بعد ؟

ورفع ايليا ذراعه وهوى بقبضته على رأس العجوز وترنح هذا الى الحائط ولكنه عاد والقى نفسه على البنك ورفـــع رأسه على رقبته المعروقة ، واستطاع ايليا أن يرى العينين تلمعان فى الوجه الرمادى والشفتين تتحركان بهمسة متحشرجة

ـ الرحمة .. الرحمة

ـ يا أفعى ، قالها ايليا وبشعور طاغ من الكراهية أخـــذ يضغط حنجرة العجوز بيديه ويضغط ويهز ، والعجوز يضرب بيديه فى الهواء ويصدر عنه صوت حشرجة ، واتسعت عيناه واحمرتا وتدلى لسانه من فمه الاسود وتلوى كما لو كان يسخر من القاتل ، وشعر ايليا باللعاب الدافىء يسيل على يديه ، وامتدت الاصابع الباردة المعقوفة الى حنجرة الصبى ، ولـــكن ايليا جز على أسنانه وأبعد رأسه قدر المستطاع وهو يضغط على عنق الرجل ويرفعه ويهزه فى الهواء . ولو أن أحدا دخل عليهما فى تلك الساعة وضرب الفتى على رأسه مالانت قبضته على عنق الرجل ، وانتابه شعور بالفزع والكراهية وهو يرى العينين الزجاجيتين تتسعان وتتسعان فاشتد ضغطه ، واذ ثقل الجسد بين يديه ، شعر بالثقل الذى فى باطنه يخف ويخف كأن شيئا ما يذوب فى الداخل .

وأخيرا القى بالجثة بعيدا عنه فسقطت بصوت مكتوم خلف البنك ..

ويجمع ايليا ما تساقط من بضاعة على الأرض ثم تقع عينه على درج النقود المفتوح فيمد يده ويأخذ ثلاث حزم من الاوراق المالية يدسها في صدره ويخرج من الدكان بهدوء والثلج يتساقط ثقيلا من الشارع .

وهكذا يرتكب الفتى جريمته بدون تدبير أو اصرار ، ويظل يحوم حول الشارع حتى تكتشف الجريمة ويقف بالباب بين المتجمهرين ويعلم أشياء كثيرة عن حياة المرابى ويلحظ بدهشة أن لا أحد يظهر عطفا على هذا القتيل وكلهم يتحدثون عن جشعه وخلافه مع زوجته وابنه الذى يعيش بعيدا عنه .

ويستمر ايليا يحوم حول المكان ثم يحوم حول الجنازة يوم دفن الجثة ، ويتتبع البوليس أوليمبيادا فيصلون اليه عن طريقها ويحققون معه ثم يفتشون حجرته ولكنهم لا يعثرون على شىء ولا يجدون دليلا يدينه ويفتح هذا أمام ناظرى ايليا عالما جديدا هو عالم البوليس والمحققين ورجال السلطة بوجه عام ، وكان جل معرفته برجال السلطة هو مايلقى من سوء معاملة رجال البوليس له اذا أهمل في دفع الاتاوة التى يدفعها البائعون الجائلون .

وهو يسير في خبراته الجديدة كالمنوم ، ويخرج منها كالشعرة من العجين بدون تدبير واضح بل انه كثيرا ما تنتابه رغبة عارمة في أن يدهش الجميع بأن يصرخ فى وجوههم قائلا

ـ أنا قاتل المرابى !

وينتقل ايليا الى مسكن جديد ، فيكترى حجرة مفروشة فى بيت رجل من رجال البوليس ، ويضحك فى سره من هـــذه العلاقة الجديدة ، ويظن أنه قد عثر أخيرا على الحياة النظيفة التى يبحث عنها فى حياة هذا الشرطى كيريك وزوجته الصغيرة، ثم يكتشف بعد قليل أن هذين الزوجين المرحين يعيشان ولا هم لهما الا الادخار ! فاذا أولما وليمة لعبا مع الضيوف الورق بعد العشاء فيكسبان منهم ما أنفقاه على الوليمة ، وهما يحدثان الساكن الجديد بكل هذا بفخر واعتزاز ، ثم تعرض عليه الزوجة أن تشاركه فى تجارة للخردوات فيقبل فرحا كل شروطها وان ساهم هو بمبلغ قد يزيد على نصيبها .

ويتغيب الشرطى كثيرا فى عمله مساء ، فيفاجأ ايليا بالسيدة الصغيرة الجميلة تراوده عن نفسها بلا حياء ، وتشاركه فراشه فى الليالى التى يتغيب فيها زوجها، والفتى فى حيرة من أمره يخجل من أن يرفع عينيه فى وجه الزوج ، والمرأة لا تبدى خجلا أو خوفا بل تشيع زوجها بالقبلات كل صباح ثم تقفز الى فراش ايليا طالبة مزيدا منها ، وهو اذ يلومها على هذا تضحك منه وتحدثه عن فضائح جيرانها وأصدقائها ويكتشف الفتى أن أفراد هـــذه الطبقة النظيفة فى الظاهر يعيشون جميعا فى الخطيئة لا من أجل لقمة العيش بل لسبب آخر لا يفهمه .

ويتحقق حلم ايليا ويرى نفسه يوما فى دكانه النظيف فى شارع هادىء يساعده صبى صغير ، وخلف الدكان حجرة نظيفة يأوى اليها فى المساء يشرب الشاى ويقرأ الصحف .

ولكن شتان بين الحلم وبين تحقيقه ، فبعد أسابيع قليلة يفيق ايليا على حقيقة لم تخطر له ببال ، فهو أسير خلف البنك ، لا يستطيع فكاكا ، فهو لا يجرؤ على ترك دكانه والذهاب الى أى مكان خوفا من اللصوص ، وعليه أن يفتح الدكان مبكرا حتى لا يهجره الزبائن ، وحتى فى المساء بعد أن يفرغ من عمله ويقفل الدكان اللعين لا يجرؤ على الذهاب الى أى مكان خوفا من أن يهاجمه اللصوص فى الليل ، ويحن الى الايام التى كان يذرع فيها المدينة حاملا صندوقه على صدره ، نعم كان يحمل نيره ولكنه كان يتحرك بحرية ، اذا تعب ولج حانة يشرب قدحا من النبيذ أو فنجانا من الشاى وينصت الى حديث الشاربين ، كما يتضح له أن شريكته قد خدعته واستغلت حرفته الى تحقيق حلمه ففرضت عليه شروطا جائرة ، مع أنه ساهم بأكثر من نصف رأس المال (من مال المرابى القتيل) والمرأة تحضر كل بضعة ايام فتفتش على البضاعة وتراجع دفاتر الحسابات بدقة فلا تفوتها فائتة ، كل هذا مع أنها عشيقته ، وتفتر هذه العلاقة بينهما ويرحب كل منهما بهذا الفتور ، وبعد شهور يفتر حماس ايليا للدكان ويزداد شعوره بالضيق وبالاسر ويذهب لزيارة صديقه القديم فيراه هو ايضا اسيرا وراء البار يقبض النقود من الزبائن ويضعها فى الدرج بسرعة وحذق ولكن وجهه أصفر ، وعيناه قد انطفأ بريقهما ، فقد أفلح بتروخا فى كسر مقاومة ابنه بالضرب وسوء المعاملة ، وأذعن الفتى للامر الواقع أخيرا وهو يعلم أن نهايته قريبة ، فهو مصدور ينحدر سريعا الى نهايته ، ولم يعد يجد وقتا لكتبه ولا لاحلامه ، وها هو يقضى يومه وجل مسائه فى الحانة التى يكرهها ويكره ضجيجها ، وقد تزوج الاب من معلمة قوادة وجعل ابنها الطالب الجامعى (!) وريثه ولا يدع لنا جوركى مجالا للشك فيما يمكن أن تكون عليه شخصية هذا الجامعى الذى سيرث الحان والبيت الخشبى وما اكتنز بتروخا وما سرق من مال ، فهو يعثر مع ياكوف على كتاب أثير عند الشاب ، فيغتصبه منه اغتصابا لانه « كتاب نادر سيبيعه فى السوق بثمن باهظ ! »

ونرى أن بافيل هو الطليق الوحيد بين الاصدقاء الثلاثة ، ولكن الشاعر أسير الفقر والجوع والتعطل ، والمرض الخبيث الذى أصابه عن طريق فيرا واسير حبه للفتاة ووضعهما المخزى ، وهو يجبرها على ترك مهنتها ، ولكنها بعد أيام أو أسابيع من الجوع والبرد تفر هاربة ، وهو يجوب الطرقات باحثا عنها وفى جيبه سكين انتوى أن يذبحها ، ثم يأتيه خبر أنه قد قبض عليها بتهمة السرقة ، سرقت حافظة نقود من تاجر من زبائنها ويعضه الندم واليأس فهذه الفتاة لابد سرقت من أجله هو .

وتدخل حياة ايليا وبافيل فى هذه الفترة فتاة من نوع جديد ، هى سونيا شقيقة الصبى الذى يعمل فى دكان ايليا ، وهى تأتى أحيانا لزيارة أخيها فى ملابس قديمة ولكنها دائما تحمل ربطة من الكتب وتحادث مخدوم أخيها بكبرياء وتحفظ ، ويشعر ايليا أنها تحتقره وأنها مثقفة متعالية على فقرها ، وبمرور الوقت يحاول التقرب اليها اذ يبدو له أن هذه الفتاة ذات الاعوام التسعة عشر لابد تفهم من الحياة ما لا يفهمه هو ، ويوم تلجأ اليه ماشا هربا من زوجها للمرة الرابعة تساعدها سونيا وتأخذها الى طبيب يثبت حالتها وما فى جسمها من آثار الضرب والتعذيب ثم تؤويها فى بيتها ، كما تساعد بافيل بتوكيل محام من أصدقائها للدفاع عن فيرا ، ويفهم القارىء أن هذه الفتاة من الانتلجنتسيا التقدمية التى كانت تكون عنصرا هاما بين المثقفين الروس فى مطلع القرن ، ويسقط عنها تحفظها فى محاولاتها الصادقة لمساعدة اصدقاء ايليا ويصبح بافيل ضيفا كثير النزول على بيتها ، وهو يحدث ايليا عن هذا البيت العجيب فبابه مفتوح للواردين من كل صنف ، والداخلون والخارجون من طلبة وأطباء ومحامون لاهم لهم الا النقاش والحديث ، والجميع يرحب بهم ولا يسألون متى يأتون أو متى يذهبون ، والكتب كثيرة لمن يقرأ .

ويجد بافيل بينهم خير مشجع على الالتفات الى موهبته الشعرية ، ولكن القارىء لا يرى ذلك البيت العجيب بسكانه الذين يتسمون بالنظافة الحقيقية كما يؤكد بافيل ، لان ايليا لا يذهب اليهم ابدا ، فالفتاة لا تدعوه وهو يخشى أن يذهب بدون دعوة فيسخرون منه ، فقد امتد الموقف بينه وبين الفتاة يوما فأفهمته أنها لا تحب التجار ، وأنهم طبقة طفيلية اذ يعيشون على كدح العامل بدون أن يقوموا هم بعمل منتج كما سبق أن سخرت من صورة يعتز بها ويعلقها فى حجرته « لذوقها السوقى ! »

ويثور ايليا ويطردها وأخاها من دكانه كما يطرد بافيل ويذهبون جميعا ويخلفونه وحيدا وشيئا فشيئا يفلت زمام البطل ولا يعود يجد لحياته معنى ، فيهمل الدكان ويتسكع فى الشوارع واذا حاسبته شريكته ثار فى وجهها أو احتضنها وقبلها فى الدكان وعمه واقف بالباب حتى تفلت منه المرأة وهى حيرى فى فهم موقفه .

وتنشر احدى الصحف قصيدة لبافيل مهداة الى سونيا يقول فيها الشاعر :

الان عرفت طريقى
اليوم عرفت عدوى

وفى نفس الصحيفة يظهر تاريخ محاكمة فيرا

ويذهب ايليا الى المحكمة ، ويلمح بافيل داخلا فى صحبة سونيا ، ويحييه بافيل من بعيد أما سونيا فلا تلتفت اليه ، ويجلس ايليا بجانب عدد من المتشردين الذين يحضرون جلسات المحكمة بانتظام هربا من الصقيع فى الخارج ، وقد أصبحوا خبراء فى هذا الموضوع ، ويسمع تعليقاتهم على المحاكمات الدائرة مما يشعر ايليا ان ليس المهم أن تكون بريئا أو مذنبا ، بل ان تحسن الدفاع وتفند أقوال الشهود !

ويرى ايليا بتروخا السارق الذى كاد يقتل ابنه من الضرب ، يراه جالسا فى صفوف المحلفين كما يرى صديقين من أصدقاء بتروخا فى نفس الوضع وهو يعرف عنهما القسوة وقلة الامانة ، وقد قتل أحدهما عاملا من عماله وان أثبت فيما بعد أن الحادث كان قضاء وقدرا .

ويتعرف على القاضى فهو يسكن قبالة دكانه وهو عجوز طيب له أخت فى سن الزواج ، ولا ينقطع الصخب والغناء فى بيته الا بعد منتصف الليل ! ويقول له أحد المتشردين عندما يظهر الفتى عجبه من أن يجلس مثل أولئك الرجال فى مقاعد المحلفين :

ـ انها نفس القصة ! ان العدالة هنا مهزلة من النوع الخفيف أو الفارس ، فذوو البطون المليئة يجدون رياضة ذهنية فى تصحيح الميول الشريرة للجوعانين ، انى أقضى جزءا كبيرا من وقتى فى المحكمة ولكننى حتى اليوم لم أر الجوعى يحاكمون شبعان اما اذا حاكم ذوو البطون المليئة واحدا منهم فبدافع الجشع ، كى يعلموه الا يغتصب كل شىء وان يترك لهم بعضا مما يأخذ !

وترفض فيرا دفاع المحامى الذى وكلته عنها سونيا ، ترفضه لانه كان يود دفع المحكمة الى الخوض فى الاسباب التى دعت الفتاة الى السرقة ، فهى تعتصم بكبريائها وتخبر المحكمة والمحلفين انها سلكت ذلك الطريق لانها كانت تريد أن تصبح من الاغنياء وبسرعة !

وعندما يسالها المدعى عن مهنتها يرى ايليا بريق الشهوة يلمع فى عيون بتروخا وغيره من المحلفين ويتوق لان يهب فيه صارخا « يا كلب ! فيم تكفر ؟ » وينظر الى بافيل الجالس الى جانب سونيا ويسال نفسه ساخرا « لماذا لا يقوم ويخبر المحكمة أن الفتاة سرقت من أجله ؟ » وتراوده نفسه أن يهب واقفا ويعترف بجريمته ولكنه يدرك أن المسالة لن تعدو بالنسبة لهم مجرد قضية اخرى تثبت على ورق وتمر من مكتب لمكتب ومن مرحلة الى مرحلة .

وترفع الجلسة ويهيم ايليا على وجهه فى الطرقات وقد افلت زمامه تماما بعد أن رأى بعينيه لاول مرة ، مهزلة المحاكمة والقضاء وفى تجواله يجد نفسه وجها لوجه امام قبر المرابى ويقرأ اسمه وتاريخ وفاته ، وتاريخ وفاة زوجته الاولى الخ .. وكأن القبر يمثل جريمته مجسمة .

وفى المساء يذكر أن شريكته وزوجها قد دعواه الى حفلة عيد ميلادها فى تلك الليلة ، ويذهب الى الحفلة كالسكران وهو لم يذق طعاما فى يومه ورأسه يعج بالافكار الصاخبة ، وهناك يرى ضيوف كيريك وزوجته من الموظفين الصغار « المحترمين » ورؤساء الزوج السابقين فى البوليس ، وكتبة المحاكم ،ويصدمهم بحديثه عن المحاكمة وبتعريضه بالمحلفين ، وكلما لاحظ الاحراج على وجه كيريك وزوجته تمادى فى غيه ، ثم يحدثهم بما يعرف عن ضحاياهم ويوجه حديثه الى كيريك قائلا : هل تشرب معى نخب عشيقتى وزوجتك ؟ كل سنة وهى طيبة !

وكلما رأى الارتباك على وجوه الحاضرين كلما كشف عما يعرف من أسرارهم ، وقد هم بعضهم بالانصراف فهددهم بمسدس الشرطى ، ثم فاجأهم باللطمة الأخيرة اذ اعترف ضاحكا بأنه قاتل المرابى وأن المال الذى ساهم به فى التجارة هو مال القتيل المسروق ، ووقع الجميع فى مازق ، مازق الحقائق التى أعلنت بينهم وقضت على امكانية تلاقيهم فيما بعد ، ومازق هذا المجنون الذى يهددهم ويحبسهم فى حجرة الاحتفال وقد يقضى عليهم جميعا ، وفى النهاية يفلت أحدهم من حصاره ويأتى بالشرطة .

ويستكتب ضابط البوليس ايليا اعترافا بجريمته فيكتبه الشاب ويوقعه بلا مبالاة ثم يقتاده البوليس الى الطريق والليل مظلم والضباب مخيم على المدينة .

وفى الطريق تنتاب ايليا نزوة مجنونة فيعدو هاربا ، ويطارده البوليس والاهلون ، وهو مندفع كالسهم لا يلوى على شىء .

وصاح بأعلى صوته « هيا الحقونى ! » وخفض رأسه وهو يسرع خطاه ، وقام أمامه جدار رمادى من الحجر ، وسمعت فى الظلام ضربة كتكسر الموج على الشاطىء ، ضربة واحدة مكتومة ثم ساد السكون .

وجرى شبحان مظلمان الى الحائط وانحنيا للحظة على الشبح الثالث الملقى على الارض ، وجاء قوم أخرون يجرون ، وصياح ووقع أقدام وصفارة مدوية .

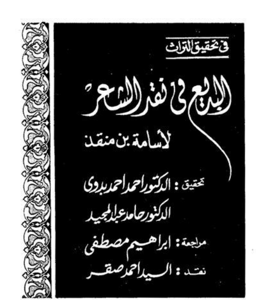
ـ هل مات ؟ قالها الشرطى وهو يلهث ..

واشعل الاخر ثقابا وجلس القرفصاء وتحت قدميه رأى قبضة مضمومة ترتخى بطيئا .

ـ ان رأسه قد شج نصفين .

ـ انظر ! مخ !

وظهرت أشباح أخرى فجأة فى الظلمة وغمغم الشرطى الواقف « المسكين » وفرد الاخر قامته ورسم علامة الصليب ثم قال بصوت متعب مبحوح « على أى حال ـ الله يرحمه ! »



يقول أسامة بن منقذ فى مقدمة كتابه : « هذا كتاب جمعت فيه ما تفرق فى كتب العلماء المتقدمين المصنفة فى نقد الشعر وذكر محاسنه وعيوبه فلهم فضيلة الابتداع ولى فضيلة الاتباع، والذى وقفت عليه : كتاب البديع لابن المعتز ، وكتاب الحالى للحاتمى ، وكتاب « حلية » المحاضرة للحاتمى ، وكتاب الصناعتين للعسكرى ، وكتاب اللمع للعجمى «؟» وكتاب العمدة لابن رشيق ، فجمعت من ذلك أحسن أبوابه ، وذكرت منه أحسن مثالاته ليكون كتابى مغنيا عن هذه الكتب لتضمنه أحسن ما فيها » .

ولست أريد مناقشة أسامة فى هذا الادعاء العريض فان ذلك يحتاج الى افاضة فى القول واسهاب فى البيان يضيق عنهما مجال هذا الباب الذى أنشىء لغاية واحدة وهى بيان أوهام المحققين وكشف أخطاء الناشرين .

ويقول المحققان : انهما اعتمدا على نسختين احداهما صورة لنسخة مكتبة بلدية الاسكندرية المكتوبة فى شعبان سنة ٧١١ هـ والثانية مجهولة التاريخ ، وكلتاهما محفوظة بدار الكتب تحت رقمى « ١.١٦١ ز » ، ٥ م بلاغة .

« وقد قابلنا بين النسختين لنخرج بالنص أقرب مايكون من الصواب ، كما رجعنا الى دواوين الشعراء الذين ورد ذكرهم فى الكتاب لنرى النص فى هذه الدواوين كلما أمكن ذلك وأثبتنا وجوه الخلاف ـ ان كانت ـ فى أسفل الصفحة كما هو أصول النشر العلمى الصحيح .

وقد عرفنا كلما أمكن ذلك أيضا بأصحاب النصوص متوخين فى هذا جانب الوضوح كما شرحنا ما وجدناه فى حاجة الى الشرح من الكلمات اللغوية ليصبح قارىء الكتاب مستغنيا به عما سواه » .

ويستبين من كلام المؤلف والمحققين أن عوامل النجح فى تحقيق الكتاب مكفولة لا ريب وأنه سيخرج للناس سليما قويما لان المؤلف قد عين مصادره التى نقل منها مادة كتابه ونصفها ـ بحمد الله ـ مطبوع قريب التناول والمحققين يعرفان « أصول النشر العلمى الصحيح » ويسيران وفق مقتضياتها

فهما قد رجعا الى دواوين الشعراء المذكورين فى الكتاب وأثبتا أوجه الخلاف بينها وبينه وترجما لاصحاب النصوص بتراجم قوامها الايجاز والوضوح ، وشرحا ما هو فى حاجة الى الشرح من كلماته اللغوية ليستغنى قارئه عما سواه من كتب الادب واللغة والتاريخ ، ولكن النجاح فى تحقيق الكتاب لم يكن الا على نحو يسير ضئيل وخرج الكتاب غير سليم ولا قويم .

وليس لذلك من علة الا أن الناشرين قالا بغير ما عملا ، واظن أن « أصول النشر العلمى الصحيح » كانت توجب عليهما أن يصنعا للكتاب على الاقل فهرسا للقوافى والاعلام ، ولكنهما أخرجاه مجردا من كل أنواع الفهارس !!

وهل من « أصول النشر العلمى الصحيح ؟ أن يشرحا الكلمات المشهورة الدارجة على ألسنة العوام ويهملا شرح الالفاظ الغريبة العويصة ؟!

لقد قالا فى ص ٢٦٤ « الوحول : جمع وحل ، وهو مايتبقى فى الارض من سيل » !

و « الغبى : الجاهل »وفى ص ٢٦٩ « الجبان : ضدالشجاع، وهو الذى يجبن عند لقاء العدو» ! وفى ص ٢٨٢ «الاستشفاء : التعالج من الداء ، والشفاء البرء من السقم » ! وفى ص ٢٨٣ يشرحان كلمة «العاشق» بقولهما : « العاشق للشىء ، المستهام به » !

وتركا شرح « المطا » ص ١٨ و « أصحر » ص ١٩ و «الربيع المرع» ص ٣٢ و « صنديد الصناديد » ص ٧١ و «على ألية» ص ٩٥ و « ظبينك النوار » ص ١٣٩ و « كتيبة ملمومة » ص ١٧٢ و « الخشرم » و « حثحث » و « مخابيط » ص ١٦١ و « تلسننى السنها » و « موهون فقر » ص ١٦٧ .

وهل من « أصول النشر العلمى الصحيح » أن يترجم الناشران لعدى بن الرقاع بأربع تراجم ص ٥٦ ، ١٢٣ ، ١٧٣، ٢٩٤ ، والكلام فى كل مرة هو الكلام ؟!

ولسديد الملك بأربع تراجم ص ٢٠ ، ٩٠ ، ٢٢٨ ، ١٤٠ وفى المرات الثلاث الاول يحرصان على قولهما : « وهو عم أسامة ابن منقذ » وفى المرة الرابعة ينصان على أخذهما الترجمة من « وفيات الاعيان » هكذا بدون تعيين . ولو رجعا الى ترجمته فى « وفيات الاعيان » ٨٧/٢ لالفيا ابن خلكان يقول فيها : « وقد تقدم ذكر حفيده أسامة بن مرشد بن على المذكور فى حرف الهمزة » !

ويؤيد ذلك ما قاله أسامة فى لباب الآداب ٣٦٧ « وأحسن الشيخ أبو عبد الله بن الخياط الدمشقى فى ذكر الكواكب فى قصيدة مدح بها جدى سديد الملك أبا الحسن على بن مقلد ابن نصر بن منقذ الكنانى رحمه الله » !

وترجما لعبد المحسن الصورى بثلاث تراجم ٣٥ ، ٧٥ ، ١٩٤ وكذلك للصنوبرى ص ٣٩ ، ٩٧ ، ٢٣٢ .

وترجما للراعى ترجمتين ص ١٩ ، ٨٨ والشريف الرضى ص ١٩ ، ٣٩ ومهيار ١٩ ، ١٣٨ والاعشى ٢٢ ، ٥٤ وكثير عزة ٢٣ ، ١٦٦ والنابغة الجعدى ٢٨ ، ٢١٧ وأبى فراس الحمدانى ٢٩ ، ١٤٠ وابن حيوس ٣١ ، ١٩٢ وزهير ٣٦ ، ٥٢ والسرى الرفاء ٣٦ ، ٩٠ والعرجى ٥٣ ، ٩٥ والارجانى ٦٦ ، ١٣٧ وعمرو بن معديكرب ٦٨ ، ١٦٠ وابن الرومى ٦٩ ، ١٠٨ وسحيم ٨٦ ، ٢١٧ وأبى الشيص ١٢٩ ، ١٤٩ والناشىء ١٣٦ ، ٢١٦ وقيس ابن الخطيم ١٥١ ، ٢٣٠ وابن سنان الخفاجى ١٧٠ ، ٢٠٠ وكشاجم ١٨٤ ، ٢٣٠ وعلى بن الجهم ٢٢٢ ، ٢٨٨ .

وبعض التراجم الاخرى عجيبة مريبة ، وانى أنقل بعضها بنصه وفصه ليعلم القارىء من أنبائها فيحكم عليها بما شاء فقد جاء فى ص ٣٨ « وقال المنصور » وعليها رقم ٦ وفىهامشها «٦» ثانى خلفاء الدولة العباسية » !

وفى ص ٤٨ « وللرشيد » وفوقها رقم ٢ وفى هامشها : «٢» الخليفة العباسى المشهور » !

وفى ص ٤٣ « ومن المعلقـات لطرفة » وفوقها رقم ١ وفى هامشها رقم «١» هو طرفة بن العبد المعروف بالمتلمس شاعر جاهلى له معلقة توفى سنة ٥٥٠ م »

وانى أجهل هذا المعروف للناشرين كل الجهل ، فطرفة هو طرفة والمتلمس هو المتلمس وقصتهما مع عمرو بن هند ملك الحيرة مشهورة ، وفيها يقول المتلمس مشيـرا الى مصرع طرفة :

من مبلغ الشعراء عن أخويهم   خبرا فتصـدقهم بذاك الانفس
أودى الذىعلق الصحيفةمنهما   ونجا حـذار حيـاته المتلمس

وفى ص ٧٤ يترجم الناشران للمتنبى بقولهمـا : « المتنبى شاعر حكيم مشهور توفى سنة ٣٥٤ هـ

ونص ترجمة ابن الرومى ص ٦٩ « من كبار شعراء القرن الثالث الهجرى » !

وبعض هاتيك التراجم لا تمت الى المترجم له بصلة ومثالها ما جاء فى ص ٧٤

« ابن النحاس :

عد الكئوس عن المحب فان فى   وجه الحبيب مدامة تكفيـه
أفعالها فى مقلتيه ولونهـا   فى وجنتيه وطعمها فى فيـه

وعلق الناشران على ابن النحاس بقولهما : « من تلاميذ الزجاج خلف مؤلفات كثيرة فى اللغة والادب ، مات سنة ٣٣٨ هـ ترجمته فى ابن خلكان ج ١ ص ٢٩ » .

وترجمة ابن خلكان التى يشيران اليها هى لابى جعفر أحمد ابن محمد بن اسماعيل بن يونس المرادى النحـاس النحـوى المصرى وواضح أن « أبا جعفر النحاس » هذا ليس هو « ابن النحاس » الشاعر استشهد بشعره أسامة فذلك هو أبو نصر ابن النحاس الحلبى قال العماد فى الخريدة ١٧٨/٢ « كان من المجيدين المفيدين المعاصرين لابن سنان الخفاجى ، قتل ستة خمسمائة » .

ومن ذلك ما جاء فى ١٧٤ « وقال قيس بن ذريح :

أقول اذا نفسمن الحبأصعدت   بها زفرة تعتادنى وهى ما هيا
الا ليت ليلى لم تكن قطجارتى   ولم ترنى ليلى ولم أدر ماهيا

ثم قال :

لقد خفت ألاتقنع النفس دونها   بشىء من الدنيا وانكان مقنعا
أقولاذا نفسىمن الحبأصعدت   وتأبى اليها النفس الا تطلعا

وقد وضع الناشران رقم ١ على قيس بن ذريح ثم علقا عليه بقولهما « هو مجنون ليلى » !!

وقد مزج الناشران فى ترجمة واحدة بين أربعة شعراء فقد جاء فى ص ٦٤

« ابن هانىء المغربى :

اذا أصـــلدوا أورى وان عجـــلوا ونى
وان بخلوا أعطى وان غـــــــدروا أوفى
فللجـــود ما أفنى وللمجـد ما ابتنى
وللنـــــــاس ما أبدى ولله ما أخفى

وترجم الناشران لابن هانىء بقولهما : « هو محمد بنابراهيم ابن هانىء أبو القاسم المغربى من شعراء الخلفاء الفـاطميين توفى سنة ٥٦٥ هـ النجوم الزاهرة ج ٥ ص ٣٨٣ »

وهذا خطأ فان ابن هانىء الذى أنشد له أسامة ليس هو الذى ترجم له صاحب النجوم الزاهرة تلك الترجمة التى نقلها الناشران . فهذا متأخر ، وانما المراد به شاعر المعز الـذى ترجم له صاحب النجوم الزاهرة فى ج ٤ ص ٦٧ فى حوادث سنة ٣٦٢ هـ قال :

« وفيها توفى محمد بن هانىء أبو القاسم وقيل أبو الحسن الازدى الاندلسى الشاعر المشهور وكان أبوه هانىء من قـرى المهدية بافريقية وكان شاعرا أديبا ، كان ماهرا فى الادب حافظا لاشعار العرب وأخبارهم ... وقصته طويلة الى أن قتل ببرقة فى عوده الى المغرب من مصر بعد أن مدح المعز العبيدى بغـرر المدائح .. وكان موته فى شهر رجب » .

ومحمد بن هانىء المتأخر ينسب الى هذا ، قال العماد في ترجمة ٢٤٨/١ ـ ٢٨١ من شعراء مصر : « هو أبو عبد الله محمد بن ابراهيم بن مفضل الأزدى الاندلسى موضعه مع شعراء الاندلس ، وأنفق ايراده هاهنا وينسب الى ابن هانىء المغربى الاندلسى كان فى العصر الاقرب وهو معروف بالنظم المهذب ، وتوفى فى أيام الصالح بن زريك قبل سنة ستين على ما سمعته من المصريين » .

وقد ورد البيتان فى ديوان ابن هانىء ص ٤٤٨ وفيه : « وان عجلوا » ارتأى » ، « فللمجد ما أبقى وللجود ما اقتنى » .

وجاء فى ص ١٣٥ « الحسن بن هانىء المغربى » :

وقالوا: عزاء ليس للموت مدفع ... فقلت: وللحزن اذ مات مدفع

وله أيضا :

حقيق حقيق وجدت السلو ... فقات لهن محال محال

وفى هامش الصفحة : « سبق التعريف به »

وهذا خطأ فان « الحسن بن هانىء » هذا هو أبو نواس ، و « المغربى » فى آخره خطأ محض ، وقديما قال المؤرخون انما قيل له « المغربى » ليميز عن ابن هانىء المشهور بأبى نواس .

وجاء فى ص ٢٢١ « وقال ابن المغربى :

حتى اذا ما أراد الله يسعدنى ... رأيته فرأيت الناس فى رجل
ولست من سخطه المردى على خطر ... مادمت من عفوه المحيى على أمل
اذا سطا بادرت هام مصارعها ... كأنما تتلقى الارض بالقبل

وعلق الناشران على « ابن المغربى » بقولهما « سبقت ترجمته » .

وهذا خطأ فلم تسبق ترجمته لانه ليس المراد به « ابن هانىء المغربى » ، وانما المراد به « الوزير المغربى » قائل هذه الابيات كما فى معاهد التنصيص ٨٢/٤ وهو أبو القاسم الحسين بن على (٣٧٠ ـ ٤١٨ هـ) مؤلف كتاب « مختصر اصلاح المنطق وأدب الخواص » ترجمته فى ابن خلكان ٤٢٨/١ ـ ٤٣٣ ، معجم الادباء لياقوت طبعة هندية ٦٠/٤ ودمية القصر ٤٠ .

ويبدو أن الناشرين قد ضاقا ذرعا بما تقتضيه « أصول النشر العلمى الصحيح » من الرجوع الى الدواوين واثبات أوجه الخلاف بينها وبين أبيات الكتاب ، ومن الشواهد على ذلك ما جاء فى ص ١٩ « لمهيار الديلمى » :

يا منزلا لعب الزمان به ... وبكى الحمام به كما غنى
كنا نعوج مسلمين به ... فاليوم سلمنا وما عجنا
ان زار دارك من مراقبة ... حيا وان هو لم يزر حنا

ولو رجعا الى ديوانه ٦٩/٤ لالفيا رواية الشطر الاول « طلل تنكر بعد معرفة » ولوجدا بعد البيت الثانى هذا البيت الذى يتمم المعنى :

أفتنكرين وأنت قاصية ... صبا رعى لك رعية الادنى

ومنها ص ٢٢ « وقال الاعشى » :

ورأيت أن الشيب جانبه البشاشة والبشارة

ورواية الديوان ص ١١٢ « ورات » أى الحبيبة التى يقول عنها قبله :

وتثيب أحيانا فتطمع ... ثم تدركها الفراره
تبلتك ثم لم تنلك ... على التجمل والوقاره
وما بها ألا تكون ... من الثواب على يساره
الا هوانك اذ رأت ... من دونها بابا وداره

ثم بيت الشاهد .

وفى ص ٥٤ « الاعشى » :

كناطح صخرة يوما ليقلعها ... فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ورواية الديوان « يوما ليفلقها »

وفى ص ٦٣ قول العباس بن الاحنف :

وصالكم هجر وحبكم قلى ... وانصافكم ظلم وسلمكم حرب

ورواية الديوان ص ١٩ « وصالكم صرم وحبكم قلى ... وعطفكم صد »

وفى ص ٢٣٩ « لمنصور الفقيه » :

قد قلت ان وصفوا الحياة فأسرفوا ... فى الموت ألف فضيلة لا تعرف
منها أمان لقائه بلقائه ... وفراق كل معاشر لا ينصف

نقله العباس بن الاحنف الى الغزل فقال :

بكى أناس على الحياة وقد ... أفنى دموعى شوقى الى أجلى
أموت من قبل أن يغيرنى الد ... هر فانى منه على وجل

والذى فى ديوانه ص ٢١٧ :

أبكى لمر الايام لا جزعا ... من أجلى لست سابقا أجلى
لكن حذارا من أن يغيرك الد ... هر فانى منه على وجل

وفى ص ٩٢ من شعر الرضى :

ولقد مررت على ديارهم ... وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى عج من نصب ... نضوى ولج بعذلى الركب
وتلفتت عينى فمذ خفيت ... عنى الديار تلفت القلب

والذى فى ديوانه ١٤٥/١ « حتى ضج من لغب » « فمذ خفيت عنها الطلول » وكان خليقا بالناشرين أن يصبرا نفسيهما على مراجعة نصوص الكتاب فى الكتب التى نقل منها المؤلف وأن يأخذاها بشىء من الريث والاناة ليتسنى لهما اصلاح الخلل الواقع فيها وتقويم المعوج منها ، ولكنهما جنحا الى الهوينى وآثرا الراحة .

ولذلك : خرج الكتاب وفيه عديد من الاوهام التى تستعصى على الافهام ، ولطالما وقفت حيالها أعمل الرأى وأدير الفكر لاستنفه حقيقتها واتهدى الى صوابها فكانت تسلس حينا وتشمس أحيانا ، وأكبر ظنى ، أن الناشرين لم يفهما بعض تلك النصوص ، بل لم يحاولا الى ذلك الفهم سبيلا ، وان نفرا من قولنا هذا أو ارتاعا به ، فليقرآ معنا هذا النص :

قال أسامة فى باب المخالفة ص ١٧٢ « مما يشبه هذا ـ وهو من الباب بعينه ـ قول كثير :

على ابن أبى العاص دلاص حصينة ... أجاد المسدى نسجها وأذالها

فقال له : لم لا قلت فى كما قلت فى سليمان بن عبد الملك :

فاذا تجىء كتيبة ملمومة ... شهباء يخشى الذائدون نزالها
كنت المقدم غير لابس جنة ... بالسيف تضرب معلما أبطالها

قال : انى وصفته بالخرق ووصفتك بالحزم .

قال : كلا ، ولكنك وصفته بالاقدام ووصفتنى بالجبن »

وقد علق الناشران على بيت كثير بقولهما : ابن أبى العاص: يعنى عبد الملك بن مروان » !!!

ما هذا ؟.. ماذا أقول ؟.. لست أدرى ، ان القلم لايجرى! أجن عبد الملك حتى يقول لكثير : لم لم تقل فى مدحى كما قلت فى مدح سليمان بن عبد الملك ؟ ثم .. أليس عبد الملك هو والد سليمان بن عبد الملك ؟

وهل كان عبد الملك من الجهل بالشعر الى حد يجعله ينسب شعر الاعشى المشهور الى مخاطبه ومعاصره كثير عزة ؟ ، وهل كان كثير يقبل ذلك منه ؟ ثم ما الذى أقحم سليمان بن عبد الملك فى هذه القصة ؟! ان هذه القصة شائعة فى كتب الادب ، فقد وردت مثلا فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام ص ٤٥٨ وأمالى المرتضى ٢٧٨/١ ونقد الشعر ٣٢ وأوردها المرزبانى فى الموشح ص ١٤٥ بسنده :

« عن محمد بن سلام قال : قال يونس : أنشد كثير عبد الملك مدحته التى يقول فيها :

على ابن أبى العاص دلاص حصينة ... أجاد المسدى سردها وأذالها
يؤود ضعيف القوم حمل قتيرها ... ويستضلع القرم الاشم احتمالها

فقال عبد الملك : قول الاعشى لقيس بن معديكرب أحب الى من قولك اذ تقول . وقال ابن أبى خيثمة فى حديثه : الا قلت كما قال الاعشى :

واذا تجىء كتيبة ملمومة ... خرساء يخشى الذائدون نهالها
كنت المقدم غير لابس جنة ... بالسيف تضرب معلما أبطالها

فقال: يا أمير المؤمنين وصف الاعشى صاحبه بالطيش والخرق والتغرير ، ووصفتك بالحزم والعزم . فأرضاه . قال المرزبانى: رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الاعشى فى هذا المعنى على قول كثير ، لان المبالغة أحسن عندهم من الاختصار على الامر الوسط والاعشى بالغ فى وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الاقدام بغير جنة على أنه وان كان لبس الجنة أولى بالحزم وأحق بالصواب ففى وصف الاعشى دليل قوى على شدة شجاعة صاحبه ، لا أن الصواب له ولا لغيره الا لبس الجنة . وقول كثير يقصر عن الوصف » .

***

وليقرأ الناشران ـ أيضا ـ هذا النص الوارد فى ص ١٨٨ « ومنه قول الراعى :

اذا لم تكن رسلا تعود عليهم ... مرينا لهم بالشوحط المثقوب

أخذه الشيخ أبو محمد بن سعيد فقال :

ان أخلقت للضيف أخلاقها ... ردت عليها بالعراقيب

ولقد حسب الناشران أنهما فهما بيت الراعى عندما علقا عليه بقولهما « مرى الناقة يمريها : مسح ضرعها . ومرى الشيء : استخرجه . والشوحط اناء »

وانى أقول لهما ان هذا الشعر بهذا الرسم مستغلق المعنى بل لا معنى له أصلا لانه فاسد المبنى وما أتى الفساد من قبل الراعى والشيخ لانه أراغ لا محالة الى معنى عربى كريم تعاوره فحول الشعراء . ولكن أين هو هذا المعنى ؟

وصواب بيت الراعى :

اذا لم يكن رسل يعود عليهم ... مرينا لهم بالشوحط المتقوب

ويروى : « ضربنا لهم » والرسل : اللبن . والشوحط : شجر الارز والمتقوب : الذى فيه القوب وهى الآثار واحدته قوبه ويريد تلك الآثار التى تحدث فى القداح من كثرة مايضرب بها . يقول الشاعر : اذا لم يكن لنا لبن ضربنا على الابل بالقداح المنحوتة من الشوحط فنحرناها .

ثم قال الراعى بعقب هذا البيت :

بمكنونة كالبيض شان متونها ... متون الحصى من معلم أو معقب

بقايا الذرى حتى يعود عليهم ... عزالى سحاب فى اعتماسه كوكب

يعنى بالمكنونة القداح الصغيرة التى تشبه البيض فى لينها . وشان متونها متون الحصى لكثرة ما يضرب بها ومن أجل ذلك يأخذ كفا من حصى فيدلك القدح به حتى يتقشر ثم يلينه بعد . ومعلم : عليه علامة . ومعقب : عليه عقب . والعزالى : جمع عزلاء ، وهى فى الاصل : مصب الماء من الراوية والقربة ، ثم يقال للسحابة اذا انهمرت بالمطر الكثير المندفق الذى كانه خرج من فم مزادة . والاعتماس : العماية والظلمة . يقول : مرينا لهم بالشوحط ما بقى من اسنمة الابل يريد أنهم ينحرون الابل فيكون نحرها مكان مرى اللبن الى أن يمطروا بنوء كوكب فيأتيهم الخصب .

وصواب بيت الشيخ أبى محمد بن سعيد هو :

ان أخلفت للضيف أخلافها ... درت على الضيف العراقيب

وفى هذا المعنى يقول الفرزدق :

مرينا لهم بالقضب من قمع الذرى ... اذا الشول لم ترزم لدر فصالها

وله أيضا :

وقد علمت أن القرى لابن غالب ... ذراها اذا لم يقر ضيفا درورها

ويقول الاخطل :

اذا لم تذد ألبانها عن لحومها ... حلبنا لهم منها بأسيافنا دما

وليقرأ معنا الناشران ما جاء فى ص ٢٩٠ « ومثل قوله :

انى سترحل بالمطى قصائدى ... حتى تحل على بنى ورقاء

بدح لهم يتوارثون بيانها ... وهنا ولا لهم بطول بقاء

حلماء فى النادى اذا ما جئتهم ... جهلاء يوم عجاجة ولقاء

ولست أرتاب فى أنهما لم يفهما البيت الثانى على نحو من الانحاء ، وهل ترك التحريف فيه معنى يستبين لذى عينين ؟ ومن عجب أن تصحيح هذا التحريف ميسور للناشرين لو عرفاه وطلباه ، انه ينادى على نفسه فى صفحة ٣٨١ من ديوان زهير قائلا :

صرح لهم يتوارثون ثناءها ... رهن لاولهم بطول بقاء

وليقرأ الناشران معى هذا الشعر الذى ورد فى ص ٩٧ غير منسوب :

تورد دمعى اذ جرى ومدامتى ... فمن مثل ما فى الكأس عيناى تشرب

فأقسم ما أدرى أبالخمر أسبلت ... جفونى أم من عبرتى أنا أشرب

ليعلما انهما مرا على معنى فاسد مرور الكرام ـ كما كان يقال ـ واى فساد أكثر من أن تكون العينان فى حالة البكاء شاربتين لدموعهما ، ولست أدرى ما هو ذلك المعين الذى تشرب منه العينان فى حالة البكاء !

وان كنت أدرى أن الصواب الذى يتبادر الى الاذهان هو : « فمن مثل ما فى الكأس عيناى تسكب » والبيتان لابى اسحاق الصابى كما فى يتيمة الدهر ٢٥٧/٢ .

ومن أمثلة النصوص المستغلقة التى تكد الذهن وتنضى الفكر وتدل أبلغ الدلالة على أن الناشرين لم يبذلا أى جهد فى محاولة استكناه معناها أو تبين فحواها ما جاء فى باب « الرشاقة والجهامة » ص ١٦١ قال أسامة :

« أما الجهامة فهى الكلمات القبيحة فى السمع مثل قول الشنفرى :

أو الخشرم المبعوث حثحث دبره ... مخابيط ارساهن سام المغبيل

فلا خلاف فى جهامة هذه الالفاظ ان عرضت على صاحب ذوق سليم وان كانت صحيحة المعانى » .

لم يعلق الناشران على هذا البيت بشيء مطلقا وكأنهما قد اكتفيا بقول أسامة انها صحيحة المعانى ! او لعلهما قد رأيا أن ألفاظه سهلة وان معناها واضح لا يفتقر القارىء الى شرحه كما افتقر الى شرح « الغبى » و « الجبان » منهما !

وكان من الممكن للناشرين الفاضلين أن يرجعا الى لامية العرب المشهورة مادام اسامة قد أرشدهما الى البيت للشنفرى اذن لعرفا أن البيت محرف تحريفا شنيعا ، وأن صوابه :

أو الخشرم المبعوث حثحث دبره ... مخابيط أرساهن سام المغبيل

ولعلما ما استعصى عليهما من معناه ، بل من قراءة ألفاظه وضبطها .

والخشرم : رئيس النحل . والمبعوث : الذى انبعث فى السير اى أسرع ووقع فى اللسان ٤٠٢/٨ بولاق المبثوث » وهو تحريف ، « حثحث » أى حض وطلب منه الاسراع ، الدبر : جماعة النحل ، المحابض : المشاور وهى عيدان مشتار العسل، أرداهن : أنزلهن ، سام : مرتفع عال ، معسل : طالب عسل .

وفى اللسان « ارساهن شار معسل .أراد بالشارى : الشائر فقلبه » راجع ذيل الامالى لابى على القالى ص ٢٠٤ ، أعجب العجب فى شرح لامية العرب للزمخشرى ص ٤٦ .

وجاء فى ص ٢١٨ « وقال المنخل :

قد أترك القرن مصفورا انامله ... كأنه من مدام شارب ثمل

وقد ترجم له الناشران بأنه « شاعر مقل كان ينادم النعمان مع النابغة الذبيانى »

ولكن المنخل هنا خطأ صوابه « المتنخل الهذلى » كما فى اشعار الهذليين ص ٣٤ القسم الثانى ، « مصفورا انامله » خطأ وصواب البيت :

التارك القرن مصفرا أنامله ...

وجاء فى اللسان ٤١٨/٦ وقوله « مصفرا أنامله » يريد انه نزف دمه فاصفرت انامله .

وجاء في باب « الازدواج » ص ١١٣ « ومنه :

سليم الشظا عبل الشوى مدمج القوى

له **حجرات** مشرفات على **الفـــال**

وضع الناشران على طريقتهما أربعة أرقام على كلمات هذا البيت ثم وضعا شروح تلك الكلمات في أربعة ســطور وكان من الواجب جمع تلك الشروح في رقم واحد لئلا يكبر حجم الكتاب . وجماع تلك الارقام :

« الشظا : عظم بالركبة أو بالذراع أو عصب صـغير .

والشوى : اليدان والرجلان والاطراف وقحف الرأس »

وقد ترك الناشران شرح كلمة « الحجرات » ولكنهما ضبطاها بضم الحاء والجيم !

ثم قالا في تعليقهما على كلمة « الغال » : « كذا وردت ولعلها محرفة عن **الغيل وهو الشجر الكثيف الملتف والاجمة » !**

ولو رجع الناشران الى ص ٢٧٥ من كتاب الصناعتين وهو المصدر الذي نقل منه أسامة لالفيا البيت صحيحا « لهحجبات مشرفات على الفال » ولعرفا أن البيت لامرىء القيس وهو ثابت في ديوانه ص ٣٦ وهو له في اعجاز القرآن للباقـلاني ١٢٤ والمعاني الكبير لابن قتيبة ١٥١/١ وروايتهم :

سليم الشظا عبل الشوى **شنج النسا**

له حجبات مشرفات على الفـــال

الشظا : عظيم صغير في يد الفرس ، فاذا تحرك قيل : شظي الفرس .

والشوى : القوائم ، والنسا : عرق ، ووصفه بالشنج لانه أصلب له ، والحجبات : رءوس الاوراك . وقوله « على الفال » يريد الفائل وهو عرق عن يمين أصل الذنب ويساره . والمعنى أنه مشرف الكفل فحجباته مشرفة لاتصالها بالكفل .

وفي ص ١٦٥ قال أسامة في باب المخالفة وهي الخروج عن مذهب الشعراء : « ومنه **قول ابن قيس لابي دهبل الجمحي :**

تجعل الند والبلنجوج **والمسـ** ـك صلاء لها **على الكافور**

ومعلوم أن الزنج على قبح رائحتهم ونتنها لو تطيبوا بمعظم هذا الطيب لطابت رائحتهم ، وانما الحسن قول امرىء القيس :

ألم ترياني كلما جئت طارقا وجدت بها طيبا وان لم تطيب »

ولست أدري كيف مر الناشران على « قول ابن قيس لابي دهبل الجمحي » دون أن يفطنا الى الفساد الواضح فيه فمن ابن قيس هذا الذي قال هذا الشعر لأبي دهبـل الجمحي ؟ قد يكون من الممكن عقلا أن يكون المراد به معاصره : عبد الله ابن قيس الرقيات ، ولكن ذلك محال ! استحالة صحة قوله :

« صلاء لها **على الكافور » وصواب النص : « ومثل قول أبي دهبل الجمحي ..**

على الكافور

وقد اضطربت كلمة علماء الادب قديما في نسبة القصيـدة التي منها هذا البيت فنسبها بعضهم لابي دهبـل الجمحي ونسبها البعض الآخر الى عبد الرحمن بن حسان ، وأغـرب أبو الفرج الاصفهاني فرواها في ١٦١/٦ بولاق لابي دهبـل ورواها في ١٤٩/١٣ لعبد الرحمن بن حسان ، والذي رجحه ابن بري ، والبغدادي في الخزانة أن الشعر لابي دهبـل . ويروى : « تجمل الند والالوة والمسك »

والالوة : العود الذي يتبخر به . راجع الكامل للمبـرد ٢٥٥/١ ، ذيل الامالي ١٨٨ ، خزانة الادب ٢٨٠/٣

وهناك خطأ كبير وقع في أصل الكتاب وغفل عن تصويبـه الناشران فقد قال أسامة في باب العبث ص ١٧٧ « وهو أن يقصد الشاعر شيئا من بين أشياء من غير فائدة في ذلك ، مثل قول النابغة :

فانك كالليل الذي هو مدركي وانخلت أن المنتأى عنك واسع

عاب النقاد اختصاصه الليل دون النهار ، وقالوا : **ان الليل والنهار في هذا سواء .**

ولقد غلط النقاد الذين عابوا ذلك ، وذلك أن الامر اذا كان محتملا لمعنيين اختص أحدهما الذي هو أشبه والارجح . ومعلوم أن هذا الشعر في حال الخوف ، والليل بحال الخوف أولى ، لانه يشبه الاستتار والاختفاء ، فزال الاعتراض عن هذا البيت وسار مثل قول **الفزي :**

وبتنا نذود الوحش عنا ، كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعا

تجافى عن المأثور بيني وبينهـا وتدني على السـابري المضلعا

اذ أخذتها هزة الروع أمسكت بمنكب مقدام على الروع أروعا

لما احتمل المأثور أن يكون الحديث والسيف ، كان حمله على السيف أولى لان الحال حال خوف ، بدليل قوله : هزة الروع ، ولانه اراد العفة منها بوضعه السيف بينهما »

وموضع الخطأ العجيب في « مثل قول الفزي » **وفي ترجمة الناشرين لهذا الفزي المزعوم بأنه** « هو أبو اسحاق ابراهيم ابن عثمان الفزي الخراساني ؛ كان يضرب به المثل في جـودة شعره وطرافة نظمه ، وله ديوان متوسط الحجم بدار الكتب ، وقد اتصل بكثير من الامراء ومدحهم كأبي عبد الله مكـرم ، وشاهنشاه البويهي ، وغياث الدولة من أعيان فارس ، وتوفي سنة ٥٢٤ ـ طبقات الادباء ٤٦٢ » .

ولست أدري كيف ضل عن الاستاذين علم نسبة هـــذه الابيات المشهورة الى أشهر شعراء العربية قاطبة ، ألا وهـو امرؤ القيس !!

ان كل من شدا شيئا من الادب العربي يعرف أن هــذه الابيات له وأنها تلي في شهرتها « قفا نبك » ووردت له في عشرات الكتب المؤلفة **قبل ميلاد أبي اسحاق الفزي بعديد من القرون** ، وما كان أسامة بن منقذ **ليضل هذا الضـلال المبين في نسبة الابيات الى الفزي ، ولكن الاستاذين قد ضلا عن ذلك** التحريف الساذج **الذي قلب « الـكندي » الى « الفزي »** !

فليرجع الناشران الى ديوان امرىء القيس ص ٢٤٢ وليرددا كما ردد الزمان منذ كان امرؤ القيس الى هـــذا الاوان :

اذا أخذتها هزة الروع أمسكت بمنكب مقدام على الهول أروعا

وجاء في صفحة ١٦٠ في باب « **النادر والبارد** » :

« وذكر في كتاب الصناعتين أن من البارد قول بعض العرب :

ألا حبـذا هنـد وأرض بهـا هنـد

وهنـد أتى من دونهـا النأي والبعد

ولعبدة بن الطبيب :

يحملن أترجة نضح العبير بها كأن تطيابها في الانف مشموم

وقد ترجم الناشران لعبدة بن الطبيب على أنه قائل البيت ولو قد كلفا نفسيهما مراجعة الصناعتين لعلما أن البيت فيه لعلقمة بن عبدة المعروف بعلقمة الفحل ، وهو له في ديوانه ص ٨ والموشح ٩١ وعيار الشعر ١٠٥

ومن أوهام الناشرين ما جاء في باب « التطريز » ص ٧٢ :

« آخر :

اليك طوى عرض البسـيطة جاعل

قصار المطايا أن يلوح لهـا القصر

فكنت وعزمي والظـلام وصـارمي

ثلاثة أشـياه كمـا اجتمع النثر

وبشرت آمالي بملك هــو الـورى

ودار هي الدنيا ويوم هــو الدهر

قال الناشران في التعليق على البيت الثاني : « يلاحظ أن المذكور في البيت أربعة أشياء لا ثلاثة . والذي في القاموس النثرة كوكبان بينهما قدر شبر وفيهما لطخ بياض كأنه قطعة سحاب » !

وملاحظتهما على أن المذكور فى البيت من المشبهات أربعة أشياء لا ثلاثة ملاحظة صائبة ولو تأملا فى الشطر الاول بعض التأمل لعلما أن المشبهات ثلاثة كما قال الشاعر على التحقيق :

« فكنت وعزمى فى الظلام وصارمى ثلاثة أشياء كما اجتمع النسر » ولكن شرحهما لكلمة « النسر » بأنها « النثرة » شرح كله لطخ سوداء أفسدت المشبه به وعكست التشبيه على الشاعر وجعلته مخرفا يهذى ويقول : فكنت فى الظلام وعزمى وصارمى ثلاثة أشياء كما اجتمع كوكبا النثرة ، ومن قال ان « النسر » هو النثرة المذكورة فى القاموس ؟ ما هذا ؟ وكيف هذا ؟ لست أدرى ! ولو صح أن « النسر » يفسر بالنثرة لكان التفسير الصحيح لها ما ذكره المرزوقى فى « الازمنة والامكنة ٢١٧/١ » النثرة وهى كواكب » ولكن ذلك لا يصح ولم يقل الشاعر النثر بالثاء وانما قال : « النسر » بالسين .

قال المرزوقى فى « الازمنة والامكنة » ٢/٢٧٥ :

« النسر الواقع ، كوكب أزهر خلفه كوكبان منه كأنهما واياه أثافى قدر وكذلك تسميهما العامة وانما قيل له الواقع لان الكوكبين اللذين منه بمنزلة جناحيه قد ضمهما اليه ولان هناك نسرا آخر يقال له الطائر .. وبازاء النسر الواقع مما يلى الجنوب النسر الطائر ثلاثة كواكب مصطفة والاوسط منها هو أنورها وهو النسر والاخران جناحاه وقد بسطهما ولذلك قيل له : الطائر ، والعامة تسميه الميزان لاستواء كواكبه واصطفافها واعتدال الاوسط فيها بين الاخرين » .

وفى باب « الفساد » ص ١٥٣ يقول أسامة :

« ومن ذلك قول عبد الرحمن بن القيس :

وددت اذا الموت حل بنفسها   يزال بنفسى قبل ذاك فاقبر

وهذا تناقض لان القبل والبعد كقبل فكان مثل قولهم : اذا مات زيد مات عمرو قبله . وهذا لا يصح .

ومنه قول المرار :

وخال على خديك يبدو كأنه
سنا البرق فى دعجاء باد دجونها

ومعلوم أن الخال أسود ، وأما الخد فلا يكون أسود » .

وفى هذا النص فساد لم يتبينه الناشران ذلك أن « عبد الرحمن بن القيس » شخص لا حقيقة له وصوابه عبدالرحمن القس وكذلك سماه قدامة فى نقد الشعر ص ١٢٨ وقال أبو الفرج فى الاغانى ٦/٨ : عبد الرحمن بن أبى عمار الجشمى الملقب بالقس صاحب سلامة .

وفى النص فساد آخر أحدثه الناشران فى شرحهما لكلمة دعجاء فى بيت المرار اذ قالا : « الدعجاء : أول المحاق وهى ليلة ثمانية وعشرين » .. وأشهد ان هذا افساد عظيم فوق افساد صاحبه له ومن يدرى ؟ فلعل هذا الذى أعبر عنه بالافساد يعطينا لونا جديدا من ألوان البلاغة نستطيع تسميته بالتشبيه المؤقت وكان الشاعر قد قال : وخال يبدو على خديك كأنه سنا البرق فى ليلة ثمانية وعشرين . وأما الخال فى غير تلك الليلة السوداء فلا تشبيه له وصواب تفسير كلمة دعجاء هنا ما جاء فى اللسان ٩٦/٣ « ليل أدعج ، والدعجة فى الليل شدة سواده » .

وفى باب المساواة يقول أسامة ص ١٩٥ « وقال ديك الجن :

مشعشعة من كف ظبى كأنما
تناولها من خده فأدارها

فلحقه ابن المعتز فقال :

كأن سديف الخمر من ماء خده
وعنقودها من شعرها الجعد يقطف »

وعلق الناشران على كلمة «سديف» بقولهما : «السديف : الاسود » !!!

والصواب كما فى ديوان ابن المعتز ٢٣٨ : « كأن سلاف الخمر »

وفى هذا المعنى يقول ديك الجن أيضا :

وقهوة كوكبها يزهر   ينضح منها المسك والعنبر
وردية يحتثها أحور   كأنها من خده تعصر

ويقول أبو الهيجاء الاصفهانى :

وساق بت أشرب من يديه   مشعشعة بلون كالنجيع
فحمرتها وحمرة وجنتيه   ونور الكأس فى نار الشموع
ضياء حارت الابصار فيه   بديع فى بديع فى بديع

ويقول أبو طاهر بن حيدر :

لست أدرى أمن خدود الغوانى   سبكوها أم ادمع العشاق

وآخر من عرض لهذا المعنى فيما أعلم هو حافظ ابراهيم حيث يقول :

خمرة قيل . انهم عصروها   من خدود الملاح فى يوم عرس

وفى صفحة ١٦٧ « وأحسن من هذا التمنى قول آخر :

علقت بليلى وهى ذات مؤصد
ولم يبد للاتراب من ثديها حجم
صغيرين نرعى البهم يا ليت اننا
الى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم

شرح الناشران « وهى ذات موصد » بقولهما : « الموصد : الخدر » .

وهو تفسير فاسد والصواب ما جاء فى اللسان ٣٩/٤ :
« والمؤصد : صدار تلبسه الجارية فاذا أدركت درعت ، وأنشد ابن الاعرابى لكثير :

وقد درعوها وهى ذات مؤصد
مجوب ولما تلبس الدرع ريدها

والبيت لمجنون ليلى كما فى ديوان المعانى ٢٨١/١ .

ويلى النص السابق فى الصفحة نفسها : « ومن قول ابن أبى ربيعة :

واذا تلسننى ألسنها   اننى لست بموهون فقر

وكل ما علق به الناشران على هذا البيت أنهما قالا : « لم يرد هذا البيت فى ديوانه »

والبيت ليس لابن أبى ربيعة ، وقد ورد فى الصناعتين منسوبا لطرفة ص ٨٣ وهو فى ديوانه ٦٥ و «اصلاح المنطق ٢١، ٦٤ واللسان ٣٦٩/٦ ، ٢٧١/١٧ أنشده شاهدا على أن لسنه لسنا أخذه بلسانه ، وأن معنى رجل فقر أى يشتكى فقاره يعنى خرزات ظهره .

وجاء فى باب « الحل والعقد » ص ٢٦٣ أثناء حديثه عن نثر الكتاب لمعانى شعر المتنبى :

« وقوله أيضا :

كأن كل سؤال فى مسامعه   قميص يوسف فى أجفان يعقوب

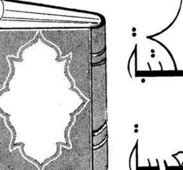
نثره الصابى فقال : وصل كتاب مولانا فكأنه فى الحسن روضة حزن بل جنة عدن . وفى شرح وبرد الاكباد والقلوب النفس وبسط الانس قميص يوسف فى أجفان يعقوب »

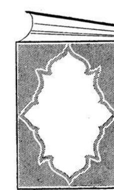
فى هذا النص اضطراب كبير وتخليط عظيم وخطأ فى نسبة هذا النثر الى الصابى ، ولقد أتى هذا الخطأ من أسامة وآية ذلك أن أبا منصور الثعالبى قال فى اليتيمة ١٤٣/١ بعد ذكر ما نثره الصاحب والصابى من شعر المتنبى « واذا كان هذان الصدران المقدمان على بلغاء الزمان يقتبسان من أبى الطيب فى رسائلهما ، فما الظن بغيرهما ... وممن يحذو حذوهما الاستاذ أبو العباس أحمد بن ابراهيم الضبى . وما أظرف ما قرأت له فى كتابه الى أبى سعيد الشبيبى : وقد أتانى كتاب شيخ الدولتين فكان فى الحسن روضة حزن بل جنة عدن وفى شرح النفس وبسط الانس برد الاكباد والقلوب وقميص يوسف الى أجفان يعقوب . وهو من بيت أبى الطيب :

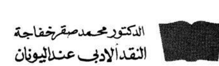
كأن كل سؤال فى مسامعه   قميص يوسف فى أجفان يعقوب »

وكم لاسامة من أوهام على هذا المنوال ، وقعت منه فى القاعدة والمثال .

السيد أحمد صقر







الدكتور محمد صقر خفاجة
النقد الادبى عند اليونان

نشر صديقنا وزميلنا الدكتور محمد صقر خفاجة الجزء الأول من كتابه عن « النقد الأدبى عند اليونان » . ولهذا الكتاب أهميته الخاصة وذلك لأن جميع من تعمقوا دراسة الثقافة والآداب العالمية يعرفون حق المعرفة أن الثقافة والآداب والفنون اليونانية القديمة هى الدعامة الأولى للنهضة الأوروبية التى ابتدأت بناء صرح الحضارة العالمية القائمة اليوم ، فما من فكرة أو اتجاه خصب واسع فى الثقافة العالمية الا ونجد أصيله ومنبعه عند أولئك اليونان الذين قد أخذوا بلا ريب عن غيرهم من الشعوب الأقدم تاريخا ، كالفراعنة وغيرهم،كما أضاف رجال النهضة الأوروبية الى استفادتهم من التراث اليونانى القديم استفادة أخرى من بعض ثقافات القرون الوسطى الكبيرة كالثقافة العربية التى لا ينكر أحد من منصفى أوروبا المستنيرين فضلها على الثقافة العالمية المعاصرة الا أن دراسة الثقافة والاداب والفنون اليونانية القديمة تعتبر ضرورية وبالغة النفع لمن يريد أن يتعمق فهم ودراسة ما نسميه اليوم بالثقافة والآداب والفنون العالمية ..

والجزء الذى ظهر من كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة ينقسم الى قسمين : أولهما عرض وتحليل لتاريخ النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس الى افلاطون والثانى يتضمن ترجمة دقيقة للنصوص الأصلية التى تتضمن هذا النقد ، كأجزاء من كوميديتى « السحب » و « الضفادع » للشاعر أرستوفان ومن محاورة ايون والكتاب الثالث والكتاب العاشر من «الجمهورية» لافلاطون . وحسنا فعل الزميل لأن وضع هذه النصوص بين يدى المتخصصين والقراء المستنيرين يمكن كلا منهم من مراجعة فهم المؤلف الخاص وتحليله لتلك النصوص التى اعتمد عليها فى التأريخ لتلك المرحلة الاولى فى النقد الأدبى عند اليونان ، وان كانت مناقشة المؤلف لا يستطيعها الا من له المام أوسع بالتراث اليونانى كله .

فأنا مثلا اختلفت مع الزميع فى عدد من التحليلات والتفسيرات التى لا أنكر اجتهاد الزميل الخاص فيها ، ومحاولته التأبى على المسلمات التقليدية ، مثل الرأى السائد بأن السوفسطائيين قد أفسدوا منهج التفكير اليونانى القديم وانحرفوا به عن أهدافه الصادقة حيث نرى الدكتور صقر يدافع عن هؤلاء السوفسطائيين وينسب الى جورجياس مثلا فضل خلق ما يسميه بالنثر الفنى المتأثر بلغة الشعر

مع أن هذا النثر الفنى اى الذى يتميز عن النثر العادى الدارج فى أنه ليس مجرد وسيلة للتعبير بل فيه خصائص جمالية تميزه ، سابق فى ظهوره عند اليونان على جورجياس وعلى جميع السوفسطائيين ومنه من لم يتأثر بهم ، فنحن نجد منه لوحات رائعة وخطبا بالغة القوة والجمال عند المؤرخين من أمثال هيرودوت أولا ثم توسيديد ثانيا ، وبخاصة هذا الأخير الذى صاغ على لسان كبار زعماء الاغريق القدماء من أمثال بركليس وغيره أروع الخطب وأجملها . ويكفينى فى هذا الصدد أن أذكر الزميل بخطبة بركليس التى صاغ معانيها توسيديد فى رثاء شهداء أثينا فى حرب البليبونيز فصياغتها تعتبر من أجمل النماذج التى عرفها العالم فى فن النثر كله . كما أن اللوحات التى رسمها توسيديد لبعض محن آثينا كمحنة الطاعون تصل الى قمة الفن دون أن تنحدر الى السفسطة والمحسنات اللفظية والمغالطات الفكرية والفنية التى نكب بها جورجياس واخوانه من السوفسطائيين الفكر والفن ، بل والأخلاق اليونانية أيضا .

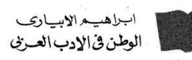
والزميل يرى أن استهلال هوميروس لملاحمه باستلهام أرباب الوحى ، يختلف عن استهلال هيزيود لمطولته « أنساب الآلهة » وهذا حق . ولكننى لا أوافق الزميل على ارجاعه هذا الاختلاف الى اختلاف نظرة كل من الشاعرين الى مصدر الالهام وفلسفة الشعر الجمالية وأرى أن الاختلاف بينهما انما يرجع الى طبيعة شعر كل منهما فهوميروس الملحمى الشعر لابد أن يختلف وحيه عن وحى هيزيودوس التعليمى النزعة فى قصيدتيه « الأيام والأعمال » و « نسب الآلهة » معا . وكنت أرجو أن يشير الزميل الى هذه الحقيقة الواضحة .

والزميل يدافع عن أرستوفان دفاعا فيه أصالة واجتهاد شخصى فيرى أنه لم يبخس فى كوميديا « الضفادع » الشاعر يوربيدس حقه ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفسر لنا لماذا جعل أرستوفان اله المسرح ديونيزوس يفضل أن يعود الى آثينا من العالم الآخر بالشاعر ايسكيلوس عندما أحس هذا الاله بأن أثينا قد أجدبت أو كادت من كبار شعراء الدراما فقرر ان ينزل الى العالم الآخر ليعود الى المدينة الخالدة بأفضل شعراء التراجيديا الغابرين ، فالزميل يقف فى كتابه أمام هذه الواقعة متسائلا دون أن يعطينا جوابا . والسبب فى ذلك هو موقفه المبدئى عندما أخذ يؤكد أن ارستوفان لم يتحامل على يوربيدس وكل ذلك بالرغم من أن دراسة كوميديات أرستوفان توضح فى جلاء أنه لم يكن هناك مفر لأرستوفان المحافظ ، بل وأستطيع أن أقول الرجعى ـ من معاداة يوربيدس الذى أخضع المعتقدات والأساطير الدينية القديمة لسلطة العقل ومعوله المدمر . وقد شمل أرستوفان فى هجومه جميع انصار العقل ابتداء من سقراط حتى يوربيدس فضلا عن السوفسطائيين جميعا ، كما شمل فى مجال السياسة الزعماء الشعبيين الديمقراطيين الذين وصفهم بالتهريج وعلى رأسهم الزعيم الشعبى المعروف كليون الذى خصص لمهاجمته أكثر من مسرحية هجاه فيها هجاء مقذعا ، ونعته بأقسى النعوت وسماه باستمرار « بالمهرج » .

على أننى بعد كل هذا ورغم اختلاف وجهة نظرى فى هذه المواقع عن وجهة نظر الزميل الدكتور محمد صقر خفاجة لا أستطيع الا أن أحيى عمله العلمى الجاد فى هذا الجزء الأول من كتابه الذى نرجو أن يتم اعداد الأجزاء التالية له وبخاصة وأن المرحلة التى تحدث عنها الزميل انما كانت مرحلة النقد التأثرى والنقد اللغوى والنقد الأخلاقى والسياسى ، وأما مرحلة النقد العلمى والتقنين الصارم للآداب والفنون كلها فسنشهده فى المرحلة التالية ، مرحلة أرسطو صاحب كتابى « فن الشعر » و « فن الخطابة » اللذين لم يكن لهما أكبر الأثر فى تكوين النظرية والأصول الكلاسيكية التقليدية فى الآداب والفنون الأوروبية فقط ـ بل وكان لهما أثرهما فى تكوين علوم اللغة والبلاغة والبيان والبديع عند أجدادنا العرب أيضا ، وان

كنت ارجو من الزميل أن يعنى فى دراسته لهذه المرحلة بدراسة أوسع وأعمق لتراثنا العربى فى ضوء التراث اليونانى أكثر مما تدل عليه المراجع التى استند اليها فى هذا الجزء الأول من كتابه ففى اللغة العربية اليوم عدد من الدراسات العلمية الجادة لتاريخ النقد عند العرب وصلته بعلوم اللغة والنقد عند اليونان القدماء . ومن الواضح أننا فى مرحلتنا الحاضرة أشد ما نكون حاجة الى المنهج المقارن فى الدراسة مع اتخاذ تراثنا القومى أساسا فى هذه المقارنة ، حتى نجيد فهم تراثنا وتنميته وبخاصة عند ما يكون من المؤكد حدوث التقاء تاريخى بين الثقافات الكبرى كالتقاء الثقافة اليونانية بالثقافة العربية منذ العصر العباسى على الأقل .

الدكتور محمد مندور



« سلسلة المكتبة الثقافية ٧٢ »

الوطن فى الأدب العربى موضوع طريف لأنه ليس من أغراض الشعر العربى الثابتة المعروفة التى يتداولها الشعراء فى كل عصر ، ولكنه من الموضوعات الخاصة التى تنفعل بها نفس شاعر بعينه لسبب أو لآخر فينبعث شعره يشدو بالوطن ويتغنى بأرضه وسمائه . ومنذ زمن قديم اهتم الكتاب بدراسةظاهرةالحنين الى الاوطان فى الادب العربى ، وللجاحظ فى هذا الموضوع دراستان : الاولى رسالة الحنين الى الاوطان وقد نشرت بالقاهرة منذ سنوات بعيدة ، والأخرى كتاب الأوطان والبلدان وهى لاتزال مخطوطة حتى الآن . ولا شك أن اقدام الاستاذ الابيارى على الكتابة فى هذا الموضوع الطريف يبعث على الارتياح والرضى لانه يقرب الى جمهور الدارسين فى كل مكان موضوعا يتصل بنفوسهم لانه يتصل بوطنهم العربى الكبير وبقوميتهم . واذا كان الاستاذ الابيارى قد اختار لدراسته طبعة شعبية تصدرها وزارة الثقافة والارشاد القومى ، وهى سلسلة المكتبة الثقافية ، بحيث لايتسنى له التعمق المطلوب فى الدراسة الادبية بطريقة علمية منظمة ، فهو مسئول من ناحية أخرى عن كل نقص يوجد فى هذه الدراسة لانه اختار لها مجالا شعبيا واسعا ، ومن أجل ذلك آثرت أن أحاسب الاستاذ الابيارى على دراسته لا باعتبارها دراسة متعمقة ،ولكن باعتبارها دراسة عامة تطرح على نطاق شعبى .

ومما لاشك فيه أن كل دراسة سواء أكانت موجهة الى عامة الناس أم الى خاصة المثقفين يكون لها منهج منظم وقدر من موضوعية المادة لاينبغى الاخلال به والا اختل أساس الدراسة نفسه ، ولهذا كان اول ماينبغى أن أشير اليه تلك المقدمة التى كتبها المؤلف ليكشف عن طريقة تناوله للموضوع ، فهو يقول :

« ماخلا أدب أمة من حب ، وما خلا هذا الحب من شىء يخص الوطن وكان هذا الذى يخص الوطن لونا بذاته له صفاته وله مميزاته ونحب أن نطالع هذا اللون من ألوان الحب وأعنى به حب الوطن فى الادب العربى ، نحب أن نطالعه على مر الايام ، ونستمع اليه على مختلف الالسنة ، ثم نحب بعد هذا أن نعرف بواعثه من النفوس ومدلوله على الشفاه وأثره فى الاسماع ، ونحب أن نصور من هذا كله صورة كاملة لصفتين اثنتين :

أولاهما : هل عبر هذا الادب وأحسن التعبير عما تكن الصدور ؟

وثانيتهما : هل نشأ هذا الادب . فأحسن التنشئة ، أجيالا تحب الاوطان مع وطنها وتحب الاهلين مع أهلها ، ترعى لوطنها حقه وترعى للاوطان حقوقها ، ثم هى على هذا تؤثر وطنها على الاوطان ، تحب أن يسبق خطوه وأن تعلو كعبه ، وأن يسمو على الضر والاضرار ؟

وواضح من تلك المقدمة أن المؤلف يرى أن حب الاوطان جزء من الحب بمعناه العام الذى يتغنى به الشعراء ، وهذا شىء طبيعى ، ثم هو يرى أن لهذا النوع من الحب لونا بذاته له صفاته ومميزاته ، وأنه سوف يتناوله فى تاريخ الادب العربى كله وسوف يحلل بواعثه ومدلولاته وآثاره وأنه سوف يهتم بصفة خاصة بالبحث عن مدى صدق هذا الشعر فى التعبير عن عواطف الشعراء ، وعن أثر هذا الشعر فى تنشئة أجيال مؤمنة بوطنها ، مقيمة على حبه فى غير تعصب . وهذه العموميات فى البحث الذى كتبه المؤلف قد تكون مقنعة وكافية لو أحسن تفريعها الى جزئيات متكاملة قائمة على فكرة واضحة منظمة ، فهل فعل الكاتب ذلك ؟ اننا نراه يفى بوعده الذى جاء فى المقدمة فيبحث فى صفات حب الوطن ومميزاته فاذا تلك الصفات والمميزات تنحصر فى قوله :

« اتسم حب الاوطان بالوفاء والهدوء ، ولم يأخذ هذا الطابع المضطرب الهائج الذى يبدو مع ألوان أخرى من الحب » وان حب الوطن « يعلى فيه العقل كثيرا وتملى فيه العاطفة قليلا ، ومن أجل ذلك كاد منطق العقل أن يخرج حب الاوطان الى صور أخرى ليست أدبا وليست حبا وانما هى من العلم والعلم البحت . ولكنها على صورتها هذه العلمية تحمل بواعثها من الحب العميق » .

ماهو الهدوء الذى يكون صفة لحب الوطن ، وماهذا المنطق الذى يكاد يخرج هذا الحب الى مسألة حسابية أو هندسية ؟! ان حب الوطن انفعال وعاطفة ، واذا كان مجردا من الانفعال والعاطفة فاولى بنا أن نخرجه من اطار الحب لنضعه فى اطار آخر . فالشاعر الذى يحب فتاة بمنطقه وعقله يكون شعره جامدا لاحرارة فيه ، وقد يكون وصفه لها وصفا حسيا رائعا ولكنه مع ذلك وصف جامد لانه خال من حرارة العاطفة ، وكذلك حب الوطن فصفة الهدوء التى يريد المؤلف أن ينسبها اليه ليست صفة حقيقية ، واذا كان يعنيها حقا فمعنى هذا انه يؤمن بأن حب الوطن فى الادب العربى حب جامد لاحرارة فيه ، وهذا مانفيه ان كان يقصده . والواقع أن حب الوطن فى الآداب العالمية قد أخرج لنا أناشيد حماسية رائعة تتغنى بها الشعوب ، وملاحم خالدة تزخر بصور أمجاد الماضى ، وتلك هى دلالة الانفعال فى الحب ، ولكن أدبنا العربى القديم خلا من هذه الاناشيد وتلك الملاحم ، وكان أولى بالمؤلف أن يعالج هذه النقطة من البحث . أما مادفعه الى تصور خروج حب الوطن فى الادب العربى الى صورة علمية بحتة فهو ماتوهمه من أن « التاليف حول الاوطان كان ثمرة من ثمار الحب الجاد الرزين » . والحقيقة أن تاليف كتاب فى تاريخ بغداد أو تاريخ دمشق أو كتب المسالك والممالك جميعا ، ومعجم البلدان وما اليها لاعلاقة لها بحب الاوطان . وهذه الناحية التى رتب عليها المؤلف معظم بحثه انما هى علمية بحتة تتصل بتقدم أنواع العلوم والمعارف عند العرب منذ القرن الثانى الهجرى . وقد كان من بين ماترجمه العرب من كتب أجنبية مؤلفات بطليموس التى استفاد بها الجغرافيون العرب كثيرا . واهتمام أولئك الجغرافيين بالكتابة عن أجزاء الامبراطورية العربية الواسعة ومدنها بطريقة وصفية يرجع الى عدة أسباب ليس من بينها حب الوطن ، أهمها تعيين مقدار الجزية والخراج على البلاد المفتوحة ، وتبين خير الطرق للوصول الى مكة والمدينة من أنحاء العالم الاسلامى لاداء فريضة الحج . ولو أن علماء العرب اهتموا بأقاليم العالم الاسلامى وحدها لكانت هناك شبهة فى أن كتابتهم تتصل بحب الوطن ، ولكننا نعلم أن الجغرافيين العرب اهتموا بأقطار أجنبية كثيرة كما فى وصف البيرونى للهند وابن فضلان لروسيا وبلغاريا مما ينبغى وجود اتصال بين التاليف الجغرافى وحب الوطن .

واذا تركنا هذه النقطة لننظر فى فصول الكتاب فاننا سوف نجد أن الكتاب لم تسيطر عليه فكرة منظمة ، فالفصلان الاول والثانى شىء واحد يتضمن الحديث عن حب الوطن باسلوب انشائى لامجال فيه للدراسة النفسية أو البيئية أو ما الى ذلك

واذا كانت قد وقعت كثرة من الأوهام فى كتب اللغويين السابقين نتيجة لعوامل لم يكن من الميسور اجتنابها ، فان الاوهام التى تقع فى دوائر المعارف والموسوعات الوجيزة ليست مما تلتمس لها الأعذار بسهولة . فالأخطاء فى اللغة شىء ، والاخطاء فى المادة العامية التاريخية شىء آخر . واذا كان الوهم يقع فى كلمة تبعا لما يتعاورها من اهمال الحروف واعجامها ـ اى نقطها ـ فان العذر مبذول للناس حين يلتبس عليهم الامر ، فلا يدرون أهى : جرس طير الجنة (بالسين المهملة) ، أم جرش طير الجنة (بالشين المعجمة) ، لولا ما قاله الأصمعى فى ذلك : « كنت فى مجلس شعبة ، فروى الحديث قال : تسمعون جرش طير الجنة ـ بالمعجمة ـ ، فقلت : جرس ـ بالسين المهملة ـ فنظر الى وقال : خذوها منه فانه اعلم بهذا منا »

وقد وقع فى القسم اللغوى من معجم « المنجد » من مثل هذه الاوهام ما لم تسلم من مثله كتب الخليل بن احمد ، وأبى عبيدة ، والمبرد ، والمفضل ، والجوهرى ، والفيروزآبادى ، والبستانى صاحب المحيط ، وعبد الله البستانى صاحب « البستان » ، والشرتونى صاحب « اقرب الموارد » وغيرهم .

وتستوى كتب اللغة ومعاجمها القديمة والحديثة فى وقوع مثل هذه الأوهام التى لم يكن مفر منها ، والتى يعود أكثرها الى التصحيف فى صور الحروف ، والتصحيف فى النقط والاهمال ، والتصحيف فى الشكل والحركات . وقد كان بعض اللغويين يتقعر ويتحذلق فيقع فى الوهم ، ثم يزيد على ما توهمه تفسيرا من عنده ومن اضافاته هو ، لا من اضافات اللغويين قبله ، فيزيد الوهم تأكيدا وتأصيلا ! كما فعل مجد الدين الفيروزآبادى صاحب « القاموس المحيط » فى شرح كلمة « الصنق » فى مادة (ص . ن . ق) ففسره بانه « المتين » ثم أراد ـ من عنده ـ أن يزيد المعنى توكيدا ، فاضاف الى المتين الوصف بالشديد الصلب . وقد وهم صاحبنا وهما شديدا ، فان « الصنق » هو « المنتن » أى ذى الرائحة الكريهة ، فنقلها هو وقرأها : المتين ، على سبيل التصحيف ، ثم زاد عليها النعت بصفتى : الشديد الصلب ، على سبيل الزيادة بالعلم ..! ولم يفت هذا الوهم الكبير على الزبيدى صاحب معجم « تاج العروس » فعلق عليه ووصفه بانه غلط نشأ عن تصحيف قبيح .

على أنه لا عذر للأب الفاضل فردينان توتل اليسوعى مؤلف قسم الأدب والعلوم فى معجم « المنجد » حين يقع فى مئات من الأوهام والأغلاط التى منها على سبيل المثال :

● (الأزرق أبو الوليد أحمد مؤرخ مكة) هـذا خطأ وصوابه : محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقى ، لا الأزرق وهو منسوب الى جده الأعلى « الأزرق » التى يتصل نسبه على ما يقال بالعمالقة . وقد ذكر الأب توتل أن وفاة الأزرقى مؤرخ مكة سنة ٨٣٤ أو ٨٣٧ م والصواب انها سنة ٨٦٥ م على ما حققه الاستاذ خير الدين الزركلى فى كتابه « الأعلام »

● (نور الدين الأغورى ، ولد فى أغور ، شمالى القاهرة) لعل هذا من غرائب الاوهام فى معجم « المنجد » فليس هناك قرية فى شمالى القاهرة اسمها « أغور » ، وليس هناك فقيه مصرى مالكى اسمه « الأغورى » . ولعل هذا من فساد النقل عن الفرنسية والحروف اللاتينية . وانما الصحيح أن هناك « نور الدين الأجهورى » وهو منسوب الى بلدة « أجهور » من أعمال محافظة القليوبية . وهى ترسم بالحروف الافرنجية هكذا : Aghour ، فقرأها الأب توتل بالغين ، لا بالجيم على أصلها الصحيح .

● وآفة الأب فردينان توتل ـ وهو عربى حلبى ـ انه يقرأ عن الفرنسية وينقل عن الحروف الاجنبية ، دون رجوع الى حقيقة الاسم العربى ، حتى لقد أوقعه ذلك فى وهم غريب طريف ، فقد كتب اسم زوجة النبى عليه السلام ، زينب بنت جحش ـ رضى الله عنها ـ هكذا : « زينب بنت جهش » بالهاء لا بالحاء .. لانه يترجم عن الفرنسية بلا معرفة بأصول تاريخنا العربى ، فنقل حرف ال H هاء كما يفعل النقلة والمترجمون الذين لا يفقهون . وبهذا نقل اسم أم المؤمنين رضى الله عنها الى غير حقيقته ومسخه مسخا .

● يرسم الأب فردينان اسم الشيخ محمد عبده هكذا : محمد عبدو ـ وهو رسم غريب لا معنى له .. وفيه أثر النقل والترجمة الحرفية . مع أن اضافة العبد الى الهاء فيها تحقيق معنى العبودية لله ..

● ومن أوهام التحريف فى ترجمة الاعلام نقل لفظ بلدة « أوالى » فى امارة البحرين الى لفظ « عوالى » !! وهو نقل أعجمى البتة ! لأنها تكتب بالحروف الأجنبية هكذا : Awaly فتوهم الأب توتل أن A أصلها عين لا همزة ! ولو انه كلف نفسه الرجوع الى معجم بلدان أو مصور جغرافى عربى ، أو كتاب مدرسى فى علم الجغرافية لما وقع فى مثل هـذا الوهم الكبير ..

● ومدينة دمياط مصرية عربية معروفة مشهورة بما لها من أحداث تاريخية مع الصليبين ، ومن علمائها المنسوبين اليها عبد المؤمن بن خلف الدمياطى الملقب بشرف الدين ، وهو صاحب مؤلفات نفيسة ، منها كتاب « فضل الخيل » . وقد رسم الأب توتل فى صفحة ٦٦ اسمه هكذا : « الضمياطى » ، وهى ترجمة حرفية لا واعية لحرف الافرنجى . أو لعل الأب الجليل يريد أن يحقق تسمية لغة الضاد بمثل هذه الضاد ..!

● (الياس بخطر سنة ١٧٨٤ ـ ١٨٢١) هكذا ذكره مصنف المعجم الأدبى العلمى لكتاب « المنجد » ، وهو من أوهام النقل عن الفرنسية ، وهى كثيرة جدا فى هذا المعجم . فكلنا نعرف « الياس بقطر » لا « بخطر » الذى اشتهر بالترجمة عن الفرنسية فى عصر الحملة الفرنسية ومحمد على ، وكان من أعضاء المجمع العلمى المصرى الذى أنشاه الفرنسيون ايام الحملة البونابرتية على مصر . وله « قاموس بقطر » وهو معجم عربى فرنسى .

● جاء فى مادة « سعد الدين التفتازانى » البلاغى المشهور أن له كتبا مدرسية كثيرة ، وان مؤلفاته « شرح التصريف العربى » . وهذا وهم بالتصحيف فى كلمة العربى وصوابها : العزى ، وهو كتاب فى الصرف معروف مشهور .

● ضبط المؤلف اسم الشاعر « توبة بن الحمير » هكذا : الحمير ، على وزن درهم ، بكسر الحاء وسكون الميم وفتح الياء ، كأنه إسم الشعب اليمانى القديم الذى كانت لغته الحميرية . وهذا الضبط خطأ ، وصوابه « الحمير » بصيغة التصغير ، أى بضم الحاء ، وفتح الميم ، وتشديد الياء وكسرها .

وتوبة هذا من عشاق العرب المشهورين ، وهو صاحب « ليلى الأخيلية » وله معها حديث طويل . وقد مات مقتولا فى خلافة مروان بن عبد الملك .

● ضبط المؤلف اسم صاحب كتاب « تاج العروس » هكذا: « المرتضى الزبيدى » أى بالزاى المشددة المضمومة ، كأنه نسبة الى زبيدة . وهو وهم صوابه : « الزبيدى » بالزاى المشددة المفتوحة ، نسبة الى « زبيد » وهى بلدة باليمن . وقد وقع فى هذا الوهم كثيرون منهم صديقنا الشاعر اللبنانى الكبير أمين نخلة فى كتابه الممتع المفيد « ذات العماد » .

● ذكر المؤلف اسم الوزير المصرى فى عهد الأيوبيين أسعد ابن مماتى ، أنه أسعد بن حماتى ، بحاء بعدها ميم ، بدلا من ميمين متعاقبتين . ولعله من أخطاء الطبع ..

العربية باية عاطفة تدعوهم الى الحفاظ على اسماء المواضع فيها ، ولعل ابا نواس يعبر تعبيرا صادقا عن ذلك الشعور بقصيدته التى مطلعها :

مالى بدار خلت من أهلها شغل ... ولا شجانى لها شخص ولا طلل

ومما ينبغى أن نحاسب عليه المؤلف أيضا أنه وعد فى المقدمة بالابتعاد عن التاريخ ولكنه يعرج على التاريخ غير العربى فيتحدث عن اسفنديار بن يشتاسف بن لهراسف وسابور ذى الاكتاف والاسكندر وغيرهم ويورد أقوالهم فى الحنين الى أوطانهم

ومن الاشياء التى نحمدها للمؤلف تنبهه الى رثاء المدن وصلته بحب الوطن غير أننا نؤاخذه فى ذلك أيضا لان ماأورده من رثاء المدن بغزو التتار مع أن الفتنة بين الامين والمأمون فى القرن الثانى الهجرى قد كشفت لنا عن نمو احساس الشعراء بوطنهم وتزايد وعيهم بالرباط الذى يشدهم اليه ، فنجدهم يرثـــون مدينتهم التى أصابها الدمار ، ويقول فى ذلك عبـــد الملك الوراق :

من ذا أصابك يابغـداد بالعين ... ألم تكونى زمانا قـرة العين
الم يكن فيك قوم كان مسكنهم ... وكان قربهم زينـا من الزين
صاح الغراب بهم بالبين فافترقوا ... ماذا لقيت بهم من لوعة البين

ولعل اطول قصائد الرثاء فى الشعر العربى كله قصيـــدة الخزيمى فى رثاء بغداد ، وقد روى الطبرى منها مائة وخمسة وثلاثين بيتا ، أتى فيها على تاريخ بغداد كله ووصف كل ركن مشهور من أركانها متحسرا على دمارها وتهدمها .

وحين يصل المؤلف الى العصر الحديث نجده يختصر القول اختصارا مخلا وكان شعر الوطن لم يتطور فى عصرنا الحديث تطورا يذكر ، مع انه قد وصل الى مرحلة كتابة الاناشيد الحماسية التى يتغنى فيها الشعراء بحب وطنهم بصورة انفعالية واضحة ، ووصل أيضا الى مرحلة المحاولة لكتابة الملاحم فى تاريخ مصر وتاريخ العرب ودول الاسلام ، كل هذا يضرب المؤلف عن ذكره ، بالاضافة الى انه لم يعرج ولو باشارة يسيرة الى شعر المهاجر الذى نجد فيه الحنين الى الوطن فنا ناضجا مكتملا ظاهرا كل الظهور فى حركتهم التجديدية ، وهو يتجلى فى ذكرهم لمرابع طفولتهـــم واظهار التشوق اليها ، والتغنى بجمال بلادهم بما فيها من سهول وجبال وانهار وينابيع ولا عجب ان يقول جبران « أن الربيـــع جميل فى كل مكان ، ولكنه فى لبنان أكثر من جميل » . ولا يوجد من بين شعراء المهاجر من لم تبرز هذه الظاهرة فى شعره قوية صادقة ، يقول نعمة الحاج

أحن الى قومى وأشتاق موطنى ... وأصبو الى جنات تلك المرابع

ويشتد حنين رياض المعلوف فيقول :

هـــل ياترى نعـــود ... اليـــك يالبنـــان

ونسيب عريضة كان يتشوق دائما الى بلدته حمص ، ومن ذلك قوله :

يادهر قد طال البعاد عن الوطن ... هل عودة ترجى وقد فات الظعن
عد بى الى حمص ولو حشو الكفن ... واهتف أتيت بعاثر مـــرودو
واجعل ضريحى من حجار سود

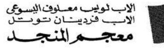
اما محاولة شعراء المهاجر استنهاض همة وطنهم العربى الصغير والكبير فهى تعبر أبلغ تعبير عن حبهم لوطنهم وقد تمثل هذا الحب فى أناشيد حماسية وفى دواوين كاملة تقصر نفسها على الشعر الوطنى ، ولعل ديوان الاعاصير لرشيد سليم الخورى اول ديوان فى العربية تدور قصائده حول هذه المعانى التى تتصـــل بالقومية وتلازم الوطنية .

والى جانب الشعر الحديث فى حب الوطن الذى أسقطه المؤلف نجد أن النثر الحديث بالوانه المختلفة عن مقالة وخطبة وقصـــة ومسرحية تمثل اتجاهات عميقة فى حب الوطن وفى تطور مفهوم هذا الحب لم ينل من المؤلف عناية تذكر .

وبعد فهذه خواطر عابرة سنحت لى فى أثناء قراءة كتـــاب الاستاذ الابيارى عن الوطن فى الادب العربى واعتقد ان المؤلف مسئول عن الحيرة التى يقع فيها القارىء لكتابه لان منهجه غير واضح ، وأفكاره متشابكة لايربطها نظام معين ، بالاضافة الى نواحى النقص فيه ، تلك التى أشرت الى اهمها ، وقد اعلن المؤلف انه لايدعى أنه مثل لكل عصر ولكل بيئة بالادب الذى قيل فى حب الوطن ، ولكنه يقر بانه قد تحدث عن اتجاهات الوطن فى الادب العربى . ومما عرضته يتضح لنا ان المؤلف لم يستوف دراسته حتى فى الحديث عن هذه الاتجاهات .

الدكتور محمد مصطفى هدارة

***




صدر عن المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت ـ ١٩٦٠

ان الانصاف يقتضينا ان نقدر كل جهد بذله صاحبه ، والا تحملنا بعض العوامل على اغفال الجهد المبذول والغض من قيمته .. فان مثل هذا الجحود والغمط لآثار القدامى والمحدثين يسىء الى قيم العدالة التى يجب أن تسود آراءنا وأحكامنا . وقد يقع من واحد منا ذنب أو اساءة فهل يحملنا ذلك عـــلى نسيان محاسنه ؟

ان من يعمل يكون فى الاغلب الاعم عرضة لان تقع منه بعض الاخطاء ، حتى ولو بلغ منه التحرز مبلغه ، وقد عمل اللغويون وأصحاب المعاجم الأولون أعمالا قوية مضنية فى سبيل جمع المادة اللغوية لمصنفاتهم التى صـــانوا بها اللغة من الضـــياع ، ولم يانفوا من الضرب فى البوادى ، والرحـــلة ، والنزول على كل قبيل ليأخذوا ألفاظ اللغة ويدونوها عنهم . وعلى الرغم من تحرجهم وتحرزهم فى الاخذ والالتقاط وقعت أوهام وأغاليط كثيرة فى المعجم العربى كله ، من « العين » للخليل بن أحمد ، الـــى المعاجم الحديثة فى زماننا .

ولسنا الآن بسبيل العوامل التى ادت الى حدوث الوهم والخطأ فى معاجمنا وموسوعاتنا الصغيرة ، فلذلك بحث آخر ليس هذا المكان موضعه ، الا أننا لا نجد معدى من الاشارة الى التماس العذر فيما وقع للسالفين من لغويينا ومعجميينـــا من أوهام فى كتبهم . وقد كان العالم اللغوى « الخطيب » التبريزى أوسع من عرفناه صدرا فى التماس العذر من خطـــأ المعاجم حين تعرض للحديث عن معجم « الصحاح » للجوهرى ، فقال :

« ولا تخلو هذه الكتب الكبار من سهو يقع فيها أو غلط .. غير أن القليل من الغلط الذى يقع فى الكتب الى جنب الكثير الذى اجتهدوا فيه وأتعبوا نفوسهم فى تصحيحه وتنقيحـــه معفو عنه »

هـــذه مقدمة لم يكن منها بد ونحن نتناول هنا بالنقد كتاب « المنجد » ، وهو المعجم المعاصر المشهور فى اللغـــة والأدب والعلوم . وقد ظهرت أولى طبعات هذا الكتاب اللغوى المسعف سنة ١٩٠٨ من تاليف الأب لويس معلوف اليسوعى وانتاج المطبعة الكاثوليكية ببيروت . وتوالت طبعات هذا الكتاب المفيـــد على الصورة التى وضعه عليها الأب لويس معلوف ، الى أن رئى أن يضاف اليه فى سنة ١٩٥٦ قسم فى الادب والعلوم (وهو جـــزء جديد لأعلام الشرق والغرب ، تزين نصه الصور واللوحات والخرائط الملونة) على نحو ما فى معجم « لاروس » الصغير المصور .

فالفكرة فى الحاق « معلمة » بكتاب المنجد مستمدة من معلمة لاروس الفرنسى وتقليد لها . وهو تقليد حميد ، لما فيه من تطوير للمعجم العربى الحديث وتوسيع لاهدافه . وقد قام بعبء هذا العمل الجديد الاب فردينان توتل اليسوعى ، فعمل دائبا فى جمع المادة العلمية التاريخية لهذا الجزء الجديد من المنجد . وقد بلغت صفحات الموسوعة المضافة الى كتاب المنجد فى طبعته الأخيرة قرابة ستمائة صفحة ، عدا الصفحات الأصلية للقسم اللغوى من الكتاب ، وهى تبلغ مائة والف صفحة .

واذا كانت قد وقعت كثرة من الأوهام فى كتب اللغويين السابقين نتيجة لعوامل لم يكن من الميسور اجتنابها ، فان الاوهام التى تقع فى دوائر المعارف والموسوعات الوجيزة ليست مما تلتمس لها الأعذار بسهولة . فالأخطاء فى اللغة شىء ، والاخطاء فى المادة العامية التاريخية شىء آخر . واذا كان الوهم يقع فى كلمة تبعا لما يتعاورها من اهمال الحروف واعجامها ـ اى نقطها ـ فان العذر مبذول للناس حين يلتبس عليهم الامر ، فلا يدرون أهى : جرس طير الجنة (بالسين المهملة) ، أم جرش طير الجنة (بالشين المعجمة) ، لولا ما قاله الأصمعى فى ذلك : « كنت فى مجلس شعبة ، فروى الحديث قال : تسمعون جرش طير الجنة ـ بالمعجمة ـ ، فقلت : جرس ـبالسين المهملة ـ فنظر الى وقال : خذوها منه فانه اعلم بهذا منا »

وقد وقع فى القسم اللغوى من معجم « المنجد » من مثل هذه الاوهام ما لم تسلم من مثله كتب الخليل بن أحمد ، وأبى عبيدة ، والمبرد ، والمفضل ، والجوهرى ، والفيروزآبادى ، والبستانى صاحب المحيط ، وعبد الله البستانى صاحب « البستان » ، والشرتونى صاحب « أقرب الموارد » وغيرهم .

وتستوى كتب اللغة ومعاجمها القديمة والحديثة فى وقوع مثل هذه الأوهام التى لم يكن مفر منها ، والتى يعود أكثرها الى التصحيف فى صور الحروف ، والتصحيف فى النقط والاهمال ، والتصحيف فى الشكل والحركات . وقد كان بعض اللغويين يتقعر ويتحذلق فيقع فى الوهم ، ثم يزيد على ما توهمه تفسيرا من عنده ومن اضافاته هو ، لا من اضافات اللغويين قبله ، فيزيد الوهم تاكيدا وتاصيلا ! كما فعل مجد الدين الفيروزآبادى صاحب « القاموس المحيط » فى شرح كلمة « الصنق » فى مادة (ص . ن . ق) ففسره بانه « المتين » ثم أراد ـ من عنده ـ أن يزيد المعنى توكيدا ، فاضاف الى المتين الوصف بالشديد الصلب . وقد وهم صاحبنا وهما شديدا ، فان « الصنق » هو « المنتن » أى ذو الرائحة الكريهة ، فنقلها هو وقرأها : المتين ، على سبيل التصحيف ، ثم زاد عليها النعت بصفتى : الشديد الصلب ، على سبيل الزيادة بالعلم ..! ولم يفت هذا الوهم الكبير على الزبيدى صاحب معجم « تاج العروس » فعلق عليه ووصفه بانه غلط نشأ عن تصحيف قبيح .

على أنه لا عذر للأب الفاضل فردينان توتل اليسوعى مؤلف قسم الأدب والعلوم فى معجم « المنجد » حين يقع فى مئات من الأوهام والأغلاط التى منها على سبيل المثال :

● (الازرق أبو الوليد أحمد مؤرخ مكة) هـذا خطأ وصوابه : محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقى ، لا الازرق وهو منسوب الى جده الأعلى « الأزرق » التى يتصل نسبه على ما يقال بالعمالقة . وقد ذكر الأب توتل أن وفاة الأزرقى مؤرخ مكة سنة ٨٣٤ أو ٨٣٧ م والصواب انها سنة ٨٦٥ م على ما حققه الاستاذ خير الدين الزركلى فى كتابه « الأعلام »

● (نور الدين الأغورى ، ولد فى أغور ، شمالى القاهرة) لعل هذا من غرائب الاوهام فى معجم « المنجد » فليس هناك قرية فى شمالى القاهرة اسمها « أغور » ، وليس هناك فقيه مصرى مالكى اسمه « الأغورى » . ولعل هذا من فساد النقل عن الفرنسية والحروف اللاتينية . وانما الصحيح أن هناك « نور الدين الأجهورى » وهو منسوب الى بلدة « أجهور » من أعمال محافظة القليوبية . وهى ترسم بالحروف الافرنجية هكذا : Aghour ، فقرأها الأب توتل بالغين ، لا بالجيم على أصلها الصحيح .

● وآفة الأب فردينـان توتل ـ وهو عربى حلبى ـ انه يقرأ عن الفرنسية وينقل عن الحروف الاجنبية ، دون رجوع الى حقيقة الاسم العربى ، حتى لقد أوقعه ذلك فى وهم غريب طريف ، فقد كتب اسم زوجة النبى عليه السلام ، زينب بنت جحش ـ رضى الله عنها ـ هكذا : « زينب بنت جهش » بالهاء لا بالحاء .. لانه يترجم عن الفرنسية بلا معرفة بأصول تاريخنا العربى ، فنقل حرف ال H هاء كما يفعل النقلة والمترجمون الذين لا يفقهون . وبهذا نقل اسم أم المؤمنين رضى الله عنها الى غير حقيقته ومسخه مسخا .

● يرسم الأب فردينان اسم الشيخ محمد عبده هكذا : محمد عبدو ـ وهو رسم غريب لا معنى له .. وفيه أثر النقل والترجمة الحرفية . مع أن اضافة العبد الى الهاء فيها تحقيق معنى العبودية لله ..

● ومن أوهام التحريف فى ترجمة الاعلام نقل لفظ بلدة « أوالى » فى امارة البحرين الى لفظ « عوالى » !! وهو نقل أعجمى البتة ! لأنها تكتب بالحروف الأجنبية هكذا : Awaly فتوهم الأب توتل أن A أصلها عين لا همزة ! ولو أنه كلف نفسه الرجوع الى معجم بلدان أو مصور جغرافى عربى ، أو كتاب مدرسى فى علم الجغرافية لما وقع فى مثل هذا الوهم الكبير ..

● ومدينة دمياط مصرية عربية معروفة مشهورة بما لها من أحداث تاريخية مع الصليبيين ، ومن علمائها المنسوبين اليها عبد المؤمن بن خلف الدمياطى الملقب بشرف الدين ، وهو صاحب مؤلفات نفيسة ، منها كتاب « فضل الخيل » . وقد رسم الأب توتل فى صفحة ٦٦ اسمه هكذا : « الضمياطى » ، وهى ترجمة حرفية لا واعية لحرف الافرنجى . أو لعل الاب الجليل يريد أن يحقق تسمية لغة الضاد بمثل هذه الضاد ..!

● (الياس بخطر سنة ١٧٨٤ ـ ١٨٢١) هكذا ذكره مصنف المعجم الأدبى العلمى لكتاب « المنجد » ، وهو من أوهام النقل عن الفرنسية ، وهى كثيرة جدا فى هذا المعجم . فكلنا نعرف « الياس بقطر » لا « بخطر » الذى اشتهر بالترجمة عن الفرنسية فى عصر الحملة الفرنسية ومحمد على ، وكان من أعضاء المجمع العلمى المصرى الذى أنشأه الفرنسيون أيام الحملة البونابرتية على مصر . وله « قاموس بقطر » وهو معجم عربى فرنسى .

● جاء فى مادة « سعد الدين التفتازانى » البلاغى المشهور أن له كتبا مدرسية كثيرة ، وان مؤلفاته « شرح التصريف العربى » . وهذا وهم بالتصحيف فى كلمة العربى وصوابها : العزى ، وهو كتاب فى الصرف معروف مشهور .

● ضبط المؤلف اسم الشاعر « توبة بن الحمير » هكذا ، الحمير ، على وزن درهم ، بكسر الحاء وسكون الميم وفتح الياء ، كأنه اسم الشعب اليمانى القديم الذى كانت لغته الحميرية . وهذا الضبط خطأ ، وصوابه « الحمير » بصيغة التصغير ، أى بضم الحاء ، وفتح الميم ، وتشديد الياء وكسرها .

وتوبة هذا من عشاق العرب المشهورين ، وهو صاحب « ليلى الأخيلية » وله معها حديث طويل . وقد مات مقتولا فى خلافة مروان بن عبد الملك .

● ضبط المؤلف اسم صاحب كتاب « تاج العروس » هكذا: « المرتضى الزبيدى » أى بالزاى المشددة المضمومة ، كأنه نسبة الى زبيدة . وهو وهم صوابه : « الزبيدى » بالزاى المشددة المفتوحة ، نسبة الى « زبيد » وهى بلدة باليمن . وقد وقع فى هذا الوهم كثيرون منهم صديقنا الشاعر اللبنانى الكبير أمين نخلة فى كتابه الممتع المفيد « ذات العماد » .

● ذكر المؤلف اسم الوزير المصرى فى عهد الأيوبيين أسعد ابن مماتى ، أنه أسعد بن حماتى ، بحاء بعدها ميم ، بدلا من ميمين متعاقبتين . ولعله من أخطاء الطبع ..

● ذكر المؤلف فى مادة « محمد » أن « مولد النبى عليه السلام سنة ٥٨٠ م » وهو قول لم نسمع به ، ولم نقرأه عن احد ممن قرأنا لهم من المستشرقين والعرب . وتراجع فى هذا دائرة المعارف الأسلامية ، والبريطانية ، ودرمنجهم ترجمة عادل زعيتر ، ومحمد للمؤرخ المسلم المرحوم محمد رضا ، وتاريخ العرب لسيديو ، وحضارة العرب لغوستاف لوبون ، وتاريخ العرب للدكتور فيليب حتى ، وحياة محمد للدكتور محمد حسين هيكل وغيرهم ، والصواب المجمع عليه أن مولده عليه السلام كان سنة ٥٧١ م .

● وفى التعريف بالزعيم المصرى سعد زغلول ذكر الأب فردينان توتل أنه توفى سنة ١٩٢٦ ـ وهذا شىء عجاب ! فلقد أدركنا جميعا ـ والمصنف معنا ـ حياة سعد زغلول ، وعاصرناه وشهدنا يوم وفاته التى كانت فى ٢٧ من أغسطس سنة ١٩٢٧ . فمن أين جاء الأب الفاضل بهذا التاريخ ؟ وما هى مصادره وموارده فى ايراد أمثال هذه التواريخ المغلوطة ؟ وكيف يطمئن القارىء الى ما ورد فى ملحق « المنجد » من تواريخ وأيام ؟؟.

وبعد : فهذه حفنة قليلة جدا من أوهام كثيرة جدا وقعت فى معجم الأدب والعلوم بكتاب « المنجد » . وما قصدنا التشهير بكتاب نعرف فضله فى الوصول بالمعجم العربى الحديث الى هذا الحد من التنظيم والتنسيق والترتيب والتبويب والاخراج والتصوير ، لامداد الطالب بمطلوبه من الشرح اللغوى والمادة العلمية بأدنى جهد ، ولا أردنا أن ننقص قدر هذا المعجم الذى سد فراغا كبيرا فى المعجم الحديث ، ولكننا أردنا أن ننبه العالم المتواضع الاب العربى اليسوعى فردينان توتل الى بعض المآخذ على القسم الجديد من معجم « المنجد » ، ليعاود النظر فيه كله ، وليخرجه على وجه يطمئننا على قيمة معاجمنا العربية وموسوعاتنا الموجزة ، ويجعل مادتنا العربية دائما بعيدة قدر المستطاع عن كل ما يشكك فى قيمتها وصحتها وأصالتها ودقتها وضبطها وتحقيقها ، وهى كلها صفات ضرورية لازبة لكل تراث فكرى خليق بالتقدير والاحترام .

محمد عبد الغنى حسن

***



عباس محمود العقاد
التفكير فريضة اسلامية

فى هذه الفترة من تاريخنا وتاريخ العالم تجتاز أمتنا ويجتاز العالم محنة تظهر فى التاريخ على فترات متفاوتة ودرجات متباينة ، تلك هى محنة الاستخفاف بالعقل والاستهتار بالمنطق. والعقل هو ملاذ الانسانية الذى تلجأ اليه دائما عندما تتهددها الاخطار ، وعلى تعدد هذه الاخطاء فان أعظمها هو اساءة الانسانية استخدام العقل . هذه الاساءة لا يعدلها حتى التنكر للعقل تمام التنكر ، فما أسهل أن يعود اللاعقليون الى حظيرة العقل ولكن تقويم المنطق المعوج من أصعب الامور .

والانسانية بحاجة الى من ينهضون بتقويم منطقها كلما عصفت به جائحة من جوائح الهوى .

ونحن ـ قبل غيرنا ـ فى حاجة الى هؤلاء ، فأمتنا تفتح الى سيادة العالم ، فأين نحن مما يتعاورنا من رياح وتيارات ؟ عينيها بعد نوم طويل على مختلف المذاهب الفكرية الطامحة ان تراثنا يواجه تحديا خطيرا فاما أن يثبت قدرته على البقاء واما أن ينسحب من الميدان حاملا معه جثة ماض عريق وجثة مستقبل مؤود . وبدون العودة الى حظيرة العقل ، وبدون تقويم المنطق ان يستطيع هذا التراث أن يقف فى وجه التيارات ويشمخ فى مهب الرياح .

والاستاذ عباس محمود العقاد أحد أولئك الذين يضطلعون بالمهمة الشاقة ، هذه المهمة التى يفرضها عليه الدين، ويفرضها عليه ـ قبل ذلك أو بعد ذلك ـ منطق قوى موهوب . ولاتباين بين الاثنين بل هما شىء واحد « فالتفكير فريضة اسلامية » والتعويل على العقل مزية من مزايا القرآن ، ويجد العقاد فى آيات القرآن اشارات جازمة متكررة الى العقل بمختلف وظائفه وخصائصه « فهو يخاطب العقل الوازع والعقل المدرك والعقل الحكيم والعقل الرشيد ولا يذكر العقل عرضا مقتضبا بل يذكره مقصودا مفصلا على نحو لا نظير له فى كتاب من كتب الاديان » .

والاهتمام بالعقل على هذا النحو ليس غريبا فهو نتيجة لازمة فى دين لا يعرف الكهانة ، اذ أن الكهانة تحمل عن الفرد قدرا كبيرا من مسئوليته ، أما حيث لا كهانة فعلى الفرد أن يحمل مسئوليته غير معتمد الا على الفهم القويم والتفكير السليم . ولا عذر للمتهاون فى حمل المسئولية أمام مانع من الموانع المعطلة للعقل وأكبر هذه الموانع : العرف والاقتداء الاعمى بأصحاب السلطة الدينية والخوف المهين من أصحاب السلطة الدنيوية .

حقا ان الاسلام لا يكلف الانسان ما لا يستطيعه ولا يطلب منه أكثر من طاقته ، ولكنه لا يقبل منه أن يلغى عقله استسلاما لعرف فاسد أو خنوعا لمن يدعون الوصاية على الناس أو رهبة من ذوى البطش والطغيان .. وهذه الموانع كلها « انما تقوم وتبقى قائمة ما هان على الانسان أن يعيش بغير عقل يرجع اليه فى أكرم مطالبه الانسانية وهو صلاح ضميره ولكنها تزول على الاثر يوم يرجع الى عقله أمام كل عقبة من عقباتها، وقد يشق عليه أن يذلل تلك العقبات أو يناجزها ولكنه حق العقل عليه ، ولابد من حق تهون من أجله المشقة لانها أهون من سلب الانسان فضيلته العليا وارتكانه الى حياة لا تعقل او حياة تعقل ولكنها تؤثر الحطة على علمها بما هو أرفع منها »

بهذه الكلمات الشاعرة يوقظ العقاد فينا الشعور بالمسئولية تجاه الكون بأسره ويجعل هذا الشعور أول واجباتنا .

بهذه الكلمات الحازمة يثير فينا ما نحن بحاجة اليه فى معاركنا من أجل المستقبل : الشجاعة فى ابداء الرأى والصبر على عواقبه .

بهذه الكلمات الدافعة يضعنا أمام رسالة خالدة ، رسالة البحث عن الحقيقة واختبارها فى كل حالة وكل شىء حتى لو كان هذا الشىء هو القرآن نفسه ، وهذا ما فعله العقاد فى جميع فصول هذا الكتاب فهو يعرض لرأى القرآن فى المنطق والفسلفة والعلم والفن والتصوف والمذاهب الاجتماعية ، ويقف أمام الاديان الاخرى ويرجع بعد المرحلة المضنية ليقرر قابلية القرآن لاستيعاب شتى فروع المعرفة كما ينبغى أن يستوعبها كتاب خالد ، وليجيب على الذين يتساءلون : هل يتفق الفكر والدين؟ وهل يستطيع الانسان المصرى أن يقيم عقيدته على أساس من التفكير ؟ الى آخر هذه الاسئلة التى تهجس بها الخواطر عند البعض وتجرى بها الالسنة عند آخرين .

والكاتب ـ اذ يقوم بهذه الرحلة ويقدم لنا الجواب على التساؤلات الحائرة ـ انما يأخذ بأيدينا الى الطريق الذى ينقذنا من التخبط الفكرى والضياع العقدى ، طريق النظر العقلى واختبار الدعاوى صادقة كانت أو كاذبة . وهذا طريق شاق ، ولكن العقاد يعلمنا الاقبال على الشاق فبدونه يستمر قلق عقيم ، وبدونه تستبد بنا الشكوك والاراجيف حتى تشلنا فى النهاية وتسلب قدرتنا على التفكير .

ولا شك ان التفكير المنطقى هو وسيلة بنى الانسان جميعا الى التفاهم المثمر ، ولا شك ان حرية الفكر شرط جوهرى للتفكير ، فما موقف الاسلام حيال المنطق وما نصيبه من حرية الفكر ؟

فى صفحات تستعصى على التلخيص يجيب العقاد على السؤال الاول فيفرق بين المنطق والجدل فالمنطق بحث عن الحقيقة والجدل بحث عن الغلبة ، ومن الصفات اللازمة للجدل المكابرة وايثار المغالطة ومن نتائجه الوخيمة التعلق بالقشور واشاعة الخلاف واثارة البغضاء ، وقد انتقلت هذه الآفة الى الامم الاسلامية من امم غريبة ، فاقترن انتقالها بشبهات كثيرة ورأى الناس أنها مكيدة مدبرة للامة الاسلامية ، الامر الذى دفع بعض الفقهاء الى منع الاشتغال بالجدل تجنبا لنتائجه السيئة، وليس من مصلحة الجماعة ان تسقط فريسة المماحكات اللفظية التى لا تقرب بعيدا ولا تجلو غامضا .

ويعرض الكاتب للشبه التى تثار حول راى امامين من أكبر الائمة المجتهدين — هما الغزالى وابن تيميه — فى المنطق فيقول ان مناقشتهما للمنطق مناقشة تصحيح وتنقيح وليست مناقشة هدم للاسس التى يقوم عليها . وليس أدل على ذلك من ان حجج ابن تيميه فى هجومه على المناطقة تعتمد على الدليل والقرينة والاستقراء والمشاهدة وهويحكم العقل فى المنطق انقاذا له من تحكيم المنطق فيه « ولا يكون المنطق متحكما فى العقل صارفا له عن النظر القويم الا اذا غلبت فيه أشكال اللفظ والصيغة على حقائق المعنى وجواهره » .

والغزالى يحرم التقليد على من يستطيع الدرس والاهتداء بالتفكير كما يحرم تعريض العامى للمعقد من المشكلات « وليس فى ابتلاء العامى المقلد بهذه المحنة شيء من العقل ولا فى تجنيبه مضرتها ووبال عقباها مخالفة للعقل والحجر عليه »

ويرد العقاد على ما خطر لبعض المستشرقين وكتاب الغرب الذين ظنوا ان طوائف الشيعة الاماميين قيدت من حق العقل فى البحث والفهم بان الدراسة العقلية كانت من أهم المسائل التى اشتغل بها الشيعة ، بل ان اساطين الفلسفة الاسلامية قد تلقوا كلامهم « فى العقل والنفس وفى مذهب الافلاطونية الحديثة ومذهب أفلوطين منها على التخصيص » من أفواه الشيعة الاماميين .

اما الاجابة على السؤال الثانى فنجدها مبثوثة فى اكثر فصول الكتاب .

لقد كان من الطبيعى أن تكون دولة الاسلام — وهى قائمة بغير كهانة — أرحب الدول صدرا وأسمحها فكرا ، ومن الملاحظات الطريفة التى يدلل بها الكاتب على سماحة الاسلام تتبع مصائر الفلاسفة المسلمين وغير المسلمين فى بلاد الاسلام ومصائر الفلاسفة بين ابناء العالم اليونانى «فسقراط قضى عليه بالموت وأفلاطون بيع فى سوق العبيد وأرسطو نجا بنفسه من أثينا خوفا من عاقبة كعاقبة سقراط بعد أن رماه كاهن من كهانها بالالحاد وقيل انه ألقى بنفسه فى البحر ، أما فيثاغوراس فقد مات قتيلا بجانب مزرعة فول ونجع زيتون نفسه لان الآلهة أمرته بذلك كما قال لبعض تلاميذه ، ولا تعلم على التحقيق علاقة مصيره هذا ولا مصير فيثاغوراس بالدعوة الفلسفية ولكنه — على أى وجه من الوجوه — مصير لا يدل على قرار أمين » .

ويقارن العقاد بعد ذلك بين ما عرض لاكبر فلاسفة اليونان وبين أحوال الفلاسفة من المسلمين الذين اشتغلوا بالفلسفة اليونانية وهى اجنبية فى بلاد الاسلام — فلا يرى احدا أصيب بمثل ذلك المصاب من جراء الفلسفة أو الافكار الفلسفية « ومن أصيب منهم يوما بمكروه فانما كان مصابه من كيد السياسة ولم يكن من حرج بالفلسفة أو حجر على الافكار »

ويلتمس العقاد مقياس الحرية الفكرية من النصوص كما يلتمسه من الواقع فليس فى القرآن ولا فى السنة ما يقف عقبة فى سبيل الفكر ، أما الواقع فهو شاهد لا شك فيه على أن الاسلام لم يوح لاتباعه فى تاريخه الطويل بان يبغضوا الفكر والمفكرين ولم يبح لهم عقوبتهم « ولم يكن هذا الدليل الواقعى من روح الاسلام مقصورا على وطن أو سلالة فيقال انه مستمد من تراث ذلك الوطن أو تلك السلالة ولكنه عم بلاد المسلمين جميعا فى عصور كثيرة فلا يرجع به المؤرخ المنصف الى وحى غير وحى الكتاب الكريم » .

ومن الاراجيف التى تثار حول حرية الفكر فى الاسلام الارجاف القائل بان الاسلام ضد العلم أو انه يوحى لبعض رجاله بان يقفوا من العلم وقفة العدو . والرجوع الى نصوص القرآن كاف فى القضاء على هذا الارجاف ولكن العقاد لا يكتفى بالنص لانه يعتقد أن الدين روح ينبث فى الاخلاق والتقاليد الى جانب النصوص والاحكام بل انه ليذهب الى أبعد من هذا فيرى أن جدارة الدين مناطة بتأثيره فى حياة البشر « ولا يحسب لدين من الاديان عمل نافع فى حياة البشر ما لم يثبت له هذا العمل بين اتباعه بما يوحيه اليهم من روح يصدرون عنه فيما تعمدوه ولم يتعمدوه من أفعال أو خلائق وآداب » .

وروح الاسلام هى التى عصمت أتباعه من تلك النقم التى انصبت على كثير ممن أباحوا لانفسهم البحث فيما تحرمه عليهم معتقداتهم الدينية أو ما يحرمه عليهم كهانهم المستأثرون بتفسير تلك المعتقدات .

ومن المهم فى هذا المقام أن نعرض لتلك الشبهة المبثوثة فى كتابات الاستاذ سلامة موسى حول موقف الغزالى من العلم ، فهو يقول ان الغزالى حرم تدريس الجغرافية لانه سبيل الى الكفر (١) ، وانه يزجرنا عن دراسة الرياضيات (٢) . ومافهمه الاستاذ سلامة من كلام الغزالى عن العلوم لا يختلف عما فهمه من اكتفى بتحريم الصلاة لان القرآن يقول «لاتقربوا الصلاة ...» فهو ينقل من كتاب « المنقذ من الضلال » النص التالى : « فكلام الاوائل فى الرياضيات برهانى وفى الاديان تخمينى ، لا يعرف ذلك الا من جربه وخاض فيه .. فهذه آفة عظيمة لاجلها يجب زجر كل من يخوض فى تلك العلوم » (٣)

ونقل الكلام بهذه الصورة يشوه رأى الغزالى فى العلوم تمام التشويه . والانصاف يقتضى نقل النص كاملا ويقتضى الرجوع الى غير هذا النص من كتابات الغزالى فليس من الجائز أن يقع عقل كعقل الغزالى فى التناقض وهو القائل : « لقد عظم على الدين جناية من ظن أن الاسلام ينصر بانكار هذه العلوم، وليس فى الشرع تعرض لهذه العلوم بالنفى والاثبات ولا فى هذه العلوم تعرض الامور الدينية » (٤) .

فالذى يعتقد أن انكار الجغرافية جناية عظيمة لا يدعو الى منع تدريسها ، والنص — كاملا — يظهر لنا بجلاء أن الغزالى لا يزجر دارسى العلم وانما يزجر من يخلط بين العلم والفلسفة دون دراسة ، فهو يريد لمن يملك القدرة على التفكير أن يفكر لنفسه لا أن ينتظر من الآخرين أن يفكروا له . انه يزجر المقلدين الذين لا يحسنون الا تلقف كلمات العلماء الفلاسفة أو الفلاسفة العلماء دون قدرة على تمحيصها وتبين ما فيها من صواب أو خطأ . يقول الغزالى (٥) بعد أن يقسم العلوم الى رياضية ومنطقية وطبيعية والهية وخلقية : « أما الرياضية

١ — ص ٧٦ مقالات ممنوعة .
٢ — الحروف اللاتينية للغة العربية ص ١٥
٣ — ص ١٦ المرجع السابق
٤ — ص ٦٥ المنقذ من الضلال — طبعة مكتبة الانجلو
٥ — ص ١٤ المرجع السابق .

فتتعلق بعلم الحساب والهندسة وعلم هيأة العالم وليس يتعلق شىء منها بالامور الدينية نفيا واثباتا بل هى أمور برهانية لا سبيل الى مجاحدتها بعد فهمها ومعرفتها ، وقد تولدت منها آفتان الاولى : أن من ينظر فيها يتعجب من دقائقها ومن ظهور براهينها فيحسن بسبب ذلك اعتقاده فى الفلاسفة فيحسب أن جميع علومهم فى الوضوح وفى وثاقة البرهان كهذا العلم ثم يكون قد سمع من كفرهم وتعطيلهم وتهاونهم بالشرع ماتداولته الالسنة فيكفر بالتقليد المحض ويقول : لو كان الدين حقا لما اختفى على هؤلاء مع تدقيقهم فى العلم .. واذا قيل له: الحاذق فى صناعة واحدة ليس يلزم أن يكون حاذقا فى كل صناعة .. فكلام الاوائل فى الرياضيات برهانى وفى الالهيات تخمينى لا يعرف ذلك الا من جربه وخاض فيه ، فهذا اذا ما قرر على هذا الذى انخدع بالتقليد لم يقع منه موقع القبول بل تحمله غلبة الهوى على أن يصر على تحسين الظن بهم فى العلوم كلها ، فهذه آفة عظيمة لاجلها يجب زجر كل من يخوض فى تلك العلوم . »

الغزالى ــ اذن ــ لا يعترض على ما يثبت بالبرهان وانما يعترض على من يرجف فى أمور تخمينية بغير علم .

هذا هو الاسلام لا يضيق بالعلم وانما يضيق بالتفكير الضيق والمنطق المقيد . واذا كان الاسلام يفتح صدره للنظريات العلمية فانه يفتح صدره أيضا للمذاهب الاجتماعية والفكرية، ولكنه يستوعب هذه المذاهب ولا يستوعبه مذهب منها ، وهذا ما يناسب رسالة الدين ، فالدين ليس نظاما فكريا أو اجتماعيا مقفلا يصلح فى مكان معين وزمان محدود . انه مجموعة أصول ومبادىء توحى بما ينفع الناس فى مختلف الازمان ومختلف البيئات .

ان العقاد يقرر أنه ليس فى أحكام الاسلام مايمنع المسلم من العمل للديمقراطية أو العمل للاشتراكية او العمل للوحدة العالمية، وليس فيه ما يمنعه من قبول مذهب التطور أو قبول الوجودية فى صورتها المثلى . ليس معنى هذا أن الاسلام يتضمن هذه المذاهب بكل عناصرها وفروعها ، بل معناه انه لا يضيق بها ما دامت نتاج العقل الانسانى « ان الدين ينبغى أن يطلق للمذاهب الفكرية مجالها فى المسائل المتجددة ، وان المذاهب الفكرية ينبغى أن ترعى للدين حرمته فى المسائل الباقية » .

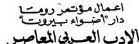
وبذلك يقضى العقاد على التعارض المتوهم بين الدين والمذاهب، هذا التعارض الذى ينشب فى أذهان الناشئة من الشباب فيصرفهم عن الدين ويصرفهم عن المذاهب ويلقى بهم فى هوى الضياع .

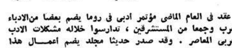
ويختم العقاد كتابه بعد أن أثبت قابلية الاسلام للحياة فيقرر أن التفكير يوجب الاسلام وأن الاسلام يوجب التفكير ويحمل على أولئك الذين ينتهون من بحوثهم وتقديراتهم الى نبذ الاديان وانكار المعتقدات ويعيب عليهم قصور التفكير ، ذلك التفكير الذى ينتهى بهم الى العدم «وليس ما وراء الفكر عدما بل هو وجود مطلق أزلى أبدى محيط بجميع الموجودات ومنها الفكر والمفكرون » .

ان القارىء ليشعر وهو ينتهى من قراءة هذا الكتاب بجلال ذلك البناء الذى شاده العقاد للاسلام أو شاده الاسلام للعقاد فلا يدرى أهو جلال الكلمات الخالدة أم جلال الدين الخالد ، ولكنه سيدرى ــ موقنا ــ انه « ما من دين خلق لأربع وعشرين ساعة » .

هذه لمحات من ذلك الكتاب الذى نخطىء اذا ظننا اننا نستطيع تقديمه الى القارىء فى صفحات ، فأسلوب العقاد يتأبى على التلخيص ، ولا غرو ، فهو أسلوب الذين يفكرون لا الذين يثرثرون .

الحسانى حسن عبد الله





عقد فى العام الماضى مؤتمر أدبى فى روما يضم بعضا من الادباء العرب وجمعا من المستشرقين ، تدارسوا خلاله مشكلات الادب العربى المعاصر . وقد صدر حديثا مجلد يضم أعمال هذا المؤتمر الهام .

يطالعنا فى البداية البحث الذى قدمه الشاعر اللبنانى يوسف الخال **حول** « الاديب العربى فى العالم الحديث » **يقول** فيه ان هذا العالم الحديث فاجأنا فى أعقاب الحرب العالمية الاولى ، **والحق انه بدأ فى التسرب الى حياتنا منذ نهاية القرن الثامن عشر بالحملة الفرنسية وحكم محمد على ونشاط الارساليات الدينية الاجنبية** «على أن العالم الحديث لم يصبح عالمنا بالفعل الا بزوال السلطنة العثمانية عن ربوعنا » .

ثم أثار الباحث قضية التناقض بين كوننا فى العالم الحديث شكلا ، وخارجه من حيث الجوهر ، فقال ان ثمة صعوبات تعترض طريق الاديب العربى المعاصر فى محاولته تخطى هذه الازمة ، فى محاولته أن يعيش عالمنا الحديث دون سلطان خارجى من مجتمعنا القديم . وأولى هذه الصعوبات هى اللغة. ذلك أن حجرى الرحى اللذين يحاصران اللغة العربية هما الحقائق الموضوعية التى تقول بتطور اللغة فى موازاة تطور العصر ، والرغبة الذاتية فى توحيد اللسان العربى « فالسؤال الآن هو : كيف نوفق بين رغبتنا الذاتية هذه ، وبين أن يكون لنا أدب حى بلغة الحياة ؟ » .

ويجيب الباحث بأن الحلول التى يضعها اللغويون والاكاديميون لهذه المسألة ليست حلولا واقعية ، **فالحل الواقعى الحقيقى يربض فى ذلك الطور من أطوار اللغة العربية حين تتوحد لغة الحديث مع لغة الكتابة** « عندئذ نتغلب على هذه الصعوبة الاساسية فى وجه أدب عربى حى ، مبدع ، حديث » .

أما الصعوبة الثانية التى اشار اليها الاستاذ يوسف الخال فهى « التقطع التاريخى » **الذى تتسم به الحضارة العربية ،** وقال ان الأفكار الكبيرة الهائلة تستهوينا حتى أننا نقضى أعمارنا فى الصراع من أجل الحفاظ عليها ، **ولكن المجتمع العربى يصطدم صباحا ومساء بالانجازات العالمية فى مجال الحضارة ، مما يجعل الاصرار على الأفكار المطلقة شيئا قريبا من العبث .** « وها نحن اليوم ، فى طورنا القومى ، نستبدل بفكرة الجماعة الدينية فكرة القومية الاكثر انسجاما مع طموحنا ومع مفاهيم العصر الذى نعيش فيه . فهل يأتى يوم نزهد فيه عشقنا الافكار الكبيرة ، فندرك أن المجتمع الثابت الخلاق قد يكون المجتمع الذى ينبت طبيعيا فى بيئة ما ، لا الذى تفرضه الفكرة على تلك البيئة . عندئذ قد ننهى رحلتنا الطويلة عبر عصور مديدة من التقطع التاريخى » .

ومن هذه النقطة يلتقى الباحث بالصعوبة الثالثة فى وجه الأدب العربى المعاصر ، أعنى هذه الأسوار القائمة بيننا وبين التراث الحضارى على النطاق العالمى . فهو يقول ان الحضارة الانسانية كل واحد لا يتجزأ **بحيث ينبغى أن تكون عنايتنا بالتراث الفنى فى أوربا أو أمريكا لا تقل عن عنايتنا بالتراث العربى** « من شرفة التراث الحضارى كله ، منذ قلقامش وهوميروس وطاليس وسوفوكليس حتى فوكنر وسان جون بيرس وهايدجر ، يجب أن نصنع أدبا ، ومن شرفته يجب أن يطالعنا القارىء العربى ويقيمنا الناقد العربى . شكسبير كأبى نواس ، لنا ومنا ، بقدر ما هو للانجليز ومنهم ، بقدر ماهو للفرنسيين ومنهم ، بقدر ما هو ، جملة ، للتراث الانسانى ومنه. فى ذلك نحن شركاء لا فضل لواحد على الآخر الا بالعطاء المبدع » .

يلى هذا البحث محاضرة الاستاذ عيسى الناعورى **حـــول** « الأدب العربى والثقافة العالمية » .

قال ان القراء العرب ــ لا الادباء منهم فحسب ــ يتابعون الفكر العالمى متابعة جادة يوما فيوما ، فى حين اننا نجـــد أن القارىء الاوربى يكاد لا يعرف شيئا عن نهضة الادب العربى الحديث . فما نقله المستشرقون أو عرفوا به لا يزيد عن الآثار الـكلاسيكية فى تاريخ الادب العربى ، أو الاقتصـار على مشاهير التاريخ الحديث من أمثال طه حسين والحكيم . بينما هناك أجيال جديدة تتمتع باحترام مماثل ونفوذ روحى أكبر ، كذلك الجيل الذى أثبت الروائى الفذ نجيب محفوظ . **ثم تكلم طويلا عن محنة فلسطين ، وكيف انها** كانت المأساة العميقةالتى ايقظت الضمير العربى حول قضاياه المصيرية ، وانعكس ذلك الحزن على الادب فى صفحات حية نابضة بالامل . **وقـــدم الاستاذ الناعورى فى النهاية قائمة الاسماء العربية التى تستحق الترجمة الى اللغات العالمية .**

ثم تحدث الدكتور ابراهيم مدكور **حول** « الادب العربى تجاه مشكلتى اللغة والحرف » **فقال :**

١ ــ ان اللغة ظاهرة اجتماعية ، ولذلك ، للقديم عليها سلطان قوى ، لانه يستمد قوته من تاريخ طويل . وفى لغتنـــا العربية يتصل الجانب الدينى بالجانب الدنيوى بأكثـــر من همزة وصل . ولهذا تكتسب اللغة فى حياتنا وتراثنا قداسة خاصة لا تحول دون الاصلاح التدريجى ، ولكنها تحول دون الطفرة .

٢ ــ « . . والادب حياة اللغة ، يساهم فيه المتحدث والكاتب ، الناثر والشاعر ، الخطيب والصحفى ، المذيع والممثـل ، الاديب والعالم ، الشعب والخاصة ، فهو جملة الانتـاج الادبى فى لغة ما ، يتأثر دون نزاع بالاحداث السياسية والظروف الاقتصادية والاجتماعية ، وبصور الحيـــــاة الدينية والاخلاقية . يبتلى بالجمود احيانا ، ثم ينشط ويتحرك . يأخذ ويعطى ، فيتغذى من الاداب الاجنبيـة ويغذيها . وهو متنوع يختلف من عصر الى عصر ومن بيئة الى أخرى . فهناك أدب قـديم وأدب حـديث ، أدب ريفى وأدب حضرى ، أدب ديموقراطى وأدب ارستقراطى » .

٣ ــ **ثم قال** ان الادب مادة اللغـــة ، ولقد عنى اللغويون على مر العصور فى التاريخ العربى ، بجمع الفنون الادبيـــة وتمحيصها واحصاء مفرداتها وتسجيل القديم والجـديد منها . **وعدد الباحث هذه الجهود التى بدأت منذ بعيد الى أن أصدر مجمع اللغة العربية بالقاهرة معجمـــه الوسيط .**

٤ ــ **ثم عرض الباحث** لمشكلة الحرف العربى ، وكيف أندعوة عبد العزيز فهمى الى اتخاذ الحرف اللاتينى لم تلق أى استجابة من المجمع لانها تبتر الصلة بين الماضى والحاضر . **واكد الدكتور مدكور** أن محاولات الحرفاللاتينى واللغات الشعبية أو اللهجات العامية ، كانتتعبر عن ارادةمخلصة فى الوصول الى حل ، وان لم يؤد هذا الاخلاص الى درجة واحدة من التوفيق . **واستشهد بالتطبيـق الذى آثره الاديب سـعيد عقل فى ديوانه « يارا » حيث استخدم الحروف اللاتينية والعامية اللبنانية .** « وكم دعا المجمع الى تيسير النحـــو والاملاء ، ووضـع فى ذلك مشروعات محددة . ونادى من قديم بوضع علامات للدلالة عـــلى أصوات الحروف التى لا مقابل لها فى العربية ، وحاول رسم طريقة لكتابة الاعلام الاجنبية . ودعوات كهـــذه ان لم تستجب اليوم ، فهى آخذة طريقها لا محالة » .

ثم قدمت الدكتورة بنت الشاطىء **بحثا عن** « الادب النســوى المعاصر » **فاكدت** أن للمرأة العربية جهودا عمـلاقة فى مجـــال الادب والفن على مر التاريخ العربى ، وأن بطولتها فى هـذا السـبيل تتأتى من كونها أدت رسالتها الادبية بالرغم منالقيود والاغلال التى طوقتها وكبلتها ، ولم تفسح أمامها فرصة مساوية لفرصة الرجل فى الانتاج الفنى .

وقالت ان هذه القيود والاغلال لم تكن من الدين فى شىء وانما كانت من رواسب الانظمة الرجعية . ثم ذكرت رائـدات النهضة الادبية الحديثة من أمثال عائشة التيمورية ومى زيادة وغيرهما ، **الى أن تحدثت عن اتجاهات الادب النسوى المعاصر وميزاته فتساءلت :** لماذا نخاف تقسيم الادب بين الرجـــال والنساء اذا كان الادب يختلف بين الاديب والاديب ؟

وقالت اننا فى عصر التخصيص ، وينبغى أن نعترف بأنللمرأة أدبها كما للرجل أدبه ، وان أدب المرأة متصف بسمة بارزة هى عاطفية التناول .

واخذت الدكتورة على أدب كوليت خورى وليلى بعلبـــكى عدم اتصاله بالحياة الواقعية ، اذ انه يفتقد الى الصدق ــ وهو جوهر العمل الادبى ــ فى محاولته التعبير عن تحرر المرأة العربية المعاصرة ، بل هو يؤكد ــ **كما تقول الدكتورة** ــ أننـا بحاجة دائما الى حراس الفضيلة من الرجال ، مادمنا نسقط فى مهاوى الخطيئة فور حصولنا على حريتنا .

وكانت المحاضرة التالية للشاعر الســورى أدونيس « على أحمد سعيد » **بعنوان** « الشعر العربى ومشكلة التجديد » **قدم لها بقوله** اننا حين ننظر فى ضوء حاضرنا ، الى التجديد الذى حاوله أسلافنا فى الماضى ، والى ما أثير حوله آنذاك ، نرى المفارقات الغريبة التالية :

١ ــ كان النقد يسير فى اتجاه والشعر يسير فى اتجاه آخر، كان النقاد يدافعون عن قيم موروثة ، وكانوا يتعلقـــون بالقديم يستجيدونه لانه قديم . وان كان سخيفا ، فىحين كان الشعراء يحاولون التخلص من سيطرةالقديم وأشكاله، ويحاولون أن يكتبوا شعرهم بأساليب جديدة ، قليـلا او كثيرا . فليس فى تاريخ الشعر العربى ناقد واحد وجه الشعر أو أثر فيه تأثيرا حاسما . واكتفى النقد أنيكون صدى للذوق العام ، وتصنيفا للافكار السائدة ، ودفاعا عن القديم ومطالبة باتباعه والنسج على منواله .

٢ ــ الشعر المحدث الذى اعتبره النقاد « فاسدا » هو الذى صح فى السياق الاخير ، والشعراء يتداولونه الآن أكثر مما يتداولون الشعر القديم الذى اعتبره أولئك النقاد النموذج الأكمل للشعر العربى ، فى حين أن النقد القـديم هو الذى يستمر فى حياتنا وفى ثقافتنا ويسيطر ، بشكل أو بآخر .

٣ ــ ان ما اعتبره هؤلاء النقاد فى الشعر المحـدث خروجا على عمود الشعر العربى وانفصالا عنه ، نعتبـــره نحن الآن انسجاما معه وتكملة له . لقد ادرك بعض أسلافنا ضرورة التجديد ، وحاربوا فى سبيله ، وكسروا أطواقا كثيرة ، ومهدوا له ، الا أنهم لم يخلقوا الجديد حقا ، وبقىالشعر العربى ، قديمه ومحدثه ، أسير قالب واحد « فحتى أبو نواس ، الشاعر الذى يعنينا من وجهة النظر الشعرية الحديثة ، أكثر من أى شاعر عربى قديم آخر ، كتب الكثير من القصائد التقليدية ، مسايرة وتقربا ومرضاة، ولم يكن ثوريا كاملا » .

ثم يعرض الشاعر ادونيس للحركة الحديثة فى الشعر العربى من حيث الاسس التى تستند عليها ، والتى يمكن تلخيصهـا فى :

اولا : التمرد ــ على الذهنية التقليدية ــ الذى بداه الشعراء القدامى ، وانضاجه وايصاله الى أقصى ما تتيحهالتجربة الشعرية دون أى نوع من أنواع الخضوع للتقليد ، فلا يتم التجديد بالعودة الى التقليد او بالتلاؤم مع أشكاله

الشعرية . ان فى مثل هذه الدعوة انفصالا عن الحاضر وتعقيدا للحساسية وخيانة للواقع «التقليد ثبات والحياة حركة ، فمن يبقى فى التقليد يبقى خارج الحياة . وكما ان الأمانة للتقليد نفى للحياة ، فان الامانة لاشكاله وأساليبه نفى الشعر » . وكم يتحتم على هذا التمرد أن يكون جذريا وفذا ، اذا تذكرنا أن التقليد فى بلادنا ليس مجرد ايمان واقتناع وانما هو نظام حياة ونظام فهم الحياة أيضا .

ثانيا : تخطى المفهوم الذى يرى فى الشعر العربى القديم « وثوقية جمالية » وانموذجا لكل شعر يأتى بعده ، أو مقياسا له ، أو أصولا ، اخيرة . هذا يؤدى الى تخطى الموقف الحضارى الذى يرافق هذا المفهوم .. الموقف الذى يعتبر أن للتراث الشعرى العربى قيمة ذاتية مستقلة عن التراثات الشعرية الاخرى ، وانه لذلك مبدأ وأصل ، وعالم مكتف بذاته له خصائصه الحاسمة ونظامه المقدس ، وأن التقدم والابداع تشبه به وعودة دائمة صوب عصره الذهبى .

وقد فصل الشاعر أدونيس هذه الأسس التى تستند اليها حركة الشعر الحديث فى النقاط التالية :

أ) الناحية الفنية : القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات ، أى مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلى ، انما تربط بينها القافية ، وهى قائمة على الوزن ، والايجاز طابعها العام . أما القصيدة الحديثة فهى وحدة متماسكة حية متنوعة ، وهى تنقد ككل لايتجزأ شكلا ومضمونا . القصيدة الحديثة تجربة قبل كل شىء، لها لغتها الشخصية المتفردة ، هى تجسيد لرؤيا الشاعر التى تقرب من النبوة ، وليست موضوعا أو حادثا أو مناسبة ، القصيدة الحديثة تستمد على الايقاع مهما كان مصدره ، فالوزن ليس هو المصدر الوحيد بالنسبة لانغام الشاعر الحديث .

ب) الناحية اللغوية : اللغة العربية شكل وجرس ، فى الدرجة الاولى ، أى أنها قواعد مجردة قبل أن تكون انبثاقا من الحياة أو تطابقا مع الواقع . انها لغة ثانية الى جانب اللغة اليومية الجارية . انها لذلك لغة فكرية أو ذهنية ، وليست لغة حياتية ، ومن هنا ثبات أشكالها وتراكيبها . التعبير الشعرى جزء من الحالات النفسية والشعورية ، والتعبير لغة . اللغة ، اذن ، كائن حى يتجدد بتجددهذه الحالات . واذا كان الشعور الجديد يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا ، فان هذا يعنى أن له لغة متميزة، خاصة. يتضح ذلك اذا عرفنا أن مسألة التعبير الشعرى مسألة انفعال وحساسية وتوتر ، لا مسألة نحو وقواعد . ويعود جمال اللغة فى الشعر الى نظام المفردات وعلاقاتها ، بعضها بالبعض الآخر ، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو ، بل الانفعال أو التجربة . من هنا كانت لغة الشعر لغة ايحاءات . على النقيض ، اللغة العامة أو لغة العلم التى هى لغة تحديدات . « ان الشاعر العربى الحديث حقا يؤمن أن على اللغة أن تساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر ، وبأبعادها كلها . بذلك تبطل اللغة أن تكون ثقافة الذهن كما كانت فى الماضى ، لتصبح ثقافة الحياة ، تبطل أن تكون نموذجا جامدا ، لتصير كائنا تاريخيا » .

جـ) الناحية الحضارية : ان تحرر الشاعر العربى الحديث من قيم الثبات فى الشعر واللغة يستلزم تحرره أيضا من هذه القيم فى الثقافة العربية كلها . ولعل هذا الثبات فى الشعر واللغة عائد الى طبيعة هذه الثقافة بالذات .

د) الخلق الشعرى : ليس فى تاريخ الشعر العربى ما يشير الى اعتبار الشعر خلقا أو رؤيا ، فقد اعتبر احساسا وصناعة . لهذا قلما وجه الشعراء القدامى عنايتهم بالمضمون ، بل تركز اهتمامهم على الصياغة الشكلية « من هنا يتضح ما قلته آنفامن أن الشاعرالعربى الحديث حقا، لا يتخطى فقطالاشكال الشعرية التقليديةومضامينها وانما المفهوم التقليدى ذاته للشعر ، لقد أصبح الشعر « هو الانسان ذاته فى استباقه العالم الراهن وتوقع المقبل » . « كانت مهمة الشاعر العربى القديم أن يلاحظ العالم ، فيجتره ويصفه . أما دوره فى الوقت الحاضر فهو أن يعيد النظر أصلا فى هذا العالم، أن يبدله أن يخلق ويرتاد ويجدد . انه ، الآن ، مغامرة فى الكشف والمعرفة ووعى شامل للحضور الانسانى » .

ثم ينتهى ادونيس من محاضرته الهامة بقوله :

ليس فى اتجاه الشاعر العربى المعاصر ازدراء الماضى أوانقطاع عن التراث ، كما قد يخيل للبعض ، وانما هو استجابة للوضع الحضارى الراهن .

وكانت المحاضرة التالية للكاتب العراقى جبرا ابراهيم جبرا **حول** « الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ودورها فىالمجتمع العربى » .

وبالرغم من اننى آثرت فى عرض اعمال هذا المؤتمر ان التزم جانب الحياد التام فى تصفح المجلد الذى يضم هذه الأعمال ، الا أننى لا أستطيع ان أكتم دهشتى بصدد هذا البحث ذى الموضوع الضخم الذى لم يكلف الكاتب سوى عشر صفحات فقط ! لهذا يدرك القارىء توا اية احكام مطلقة تعتمد على التعميم ساقها الاستاذ جبرا فى اعدامه للفن الروائى العربى ، اذ يقول :

« لا أرى أثرا يذكر فى روايتنا العربية المعاصرة ، فالرواية لدينا ما زالت لا تؤخذ مأخذ الجد من الروائى ، وما زال طابعها الاوضح طابع اللعبة والتسلية . وكثيرا ما يعتبر القاص لدينا ناجحا اذا استطاع تحقيق هذه التسلية على نحو أولى يتجنب تعقيد التقنية التى هى العامل الكبير فى بناء الرواية المثلى » **ولهذا السبب تصبح ليلى بعلبكى مثلا اعلى للرواية العربية عند السيد الباحث ، كما تصبح « زقاق المدق » قمة اعمال نجيب محفوظ حتى عام ١٩٦١ ، وتصبح «يوميات نائب فى الارياف» ذروة انتاج الحكيم فى القصة والمسرح على السواء ! ذلك أن انتاج الحكيم للمسرح ، لم يعد للمسرح تماما ، باستثناء « أهل الكهف » و « شهرزاد » .**

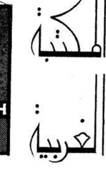
اما المحاضرة الاخيرة فكانت حول « الالتزام واللاالتزام فى الادب العربى الحديث » **للشاعر العراقى الاستاذ** بدر شاكر السياب ..

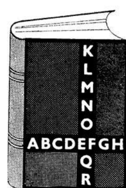
وقد فرق فيها بين الالتزام السارترى والالتزام الشيوعى ، وكيف أن الادباء العرب خلطوا بين الفكرتين ، حتى ان بعضهم هجر مبدأ الالتزام كلية لمجرد اشتماله على معان سياسية . وانتهى الى القول بأن الالتزام الذاتى النابع من الاديب يختلف عن « الالزام » والتوجيه من الخارج . **وأن المجتمع العربى** يجتاز احدى مراحل تاريخه الثورى حيث يتطلب الموقف الحضارى من الاديب الا يتجاهل مقتضيات هذه المرحلة . **ثم أكد** أن الفنان الصادق هو فنان ملتزم بصورة أو بأخرى .

ولم يتضمن المجلد الذى يشتمل على أعمال المؤتمر ،محاضرة الاستاذ محيى الدين محمد **حول** « الادب العربى بين التقليد والتجديد ــ موقف الادباء العرب » .

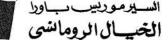
والقارىء يتبين من هذا العرض الموجز اهمية القضايا التى ناقشها المؤتمر وخطورة بعض الاراء التى طرحت للبحث . ولما كان الحيز يضيق بالنقد والتحليل ، فاننى أترك لقراء «المجلة» مهمة التعليق على هذه الآراء ونقدها فى حدود النقاط التى تستحق النقد والتعليق .

نادية لويس









THE ROMANTIC IMAGINATION
by: **SIR MAURICE BOWRA**
Oxford. Paperback 1961.

مؤلف هذا الكتاب هو السير موريس باورا استاذ الشعر بجامعة اكسفورد والدارس المتعمق للادبين اليونانى واللاتينى ، وهو يحاول فى هذا الكتاب دراسة مفهوم الخيال عند الرومانسيين والوظيفة التى لعبها فى خلق شعرهم ذى السمات الخاصة به ، ويلجا الى التطبيق والتحليل الموضوعى فى معظم ابواب الكتاب بعد مقدمة عامة عن تصور الرومانسيين للخيال وكيفية استفادتهم منه .

ويبدا السير باورا كتابه قائلا :

« اذا أردنا أن نلتمس خصيصة واحدة تميز بها الشعراء الرومانسيون الانجليز عن شعراء القرن الثامن عشر ، وجدناها فى اهتمامهم الشديد بالخيال ، وبمفهومهم الخاص عن تلك الملكة . فشعراء القرن الثامن عشر ونقاده مثل «بوب» والدكتور جونسون ودرايدن قبلهما ، لم يكونوا يلقون بالا اليه أويلتفتون فى حماس الى الدور الذى يلعبه فى الشعر ، وانما كانوا يتحدثون عنه فى تحفظ وعلى شريطة أن يخضع دائما لما أسموه الحكم (بمعنى العقل أو المنطق) ، وهم يعجبون باللجوء الى الصور الفنية فى الشعر ولكن هذه أيضا لم تكن تعنى أكثر من الانطباعات البصرية أو الاستعارات . وهم يميلون الى معالجة التجارب الانسانية العامة التى يشترك فيها الجميع ، ولايحتفلون بالاهواء الشخصية أوالنزوات الفردية التى يشتط الخيال فى البعد بها عن الواقع ـ فالجانب المالوف من الحياة ، وصدق تصويره يحتلان المكان الاول فى شعرهم . »

اما الرومانسيون فكانوا كلفين بالغريب والغامض من تجارب البشر ، كانت الرحلات التى تضرب فى اشد البقاع غرابة وغموضا تستهوى افئدتهم وتلهب اخيلتهم حتى انعكس ذلك فى حياتهم وشعرهم بصورة لم يسبق لها مثيل فى الشعر الانجليزى، ونحن اذا تاملنا شعر « وليم بليك » و « كولريدج » ، و « وردزوورث » ، و « شللى » و « كتيس » ، وجدنا اتفاقايكاد

(١) ظهرت أول طبعة من الكتاب عام ١٩٥٠ ثم اعيد طبعه عام ١٩٦١ فى الاغلفة الخفيفة من مطبعة جامعة اكسفورد

يكون تاما حول مفهوم الخيال ، والدور الذى يلعبه فى الشعر ، رغم الفروق الجوهرية التى تميز كلا منهم عن صاحبه . ويعزو السير « باورا » ذلك الى عاملين : أولهما الايمان الكبير بالنفس البشرية وفرديتها وثانيهما الايمان بقدرة الشاعر على الخلق ، وان هذا الخلق يجب ان ينبع من باطن النفس ، ويكتشف اغوارها .

وقد قوى ايمان الرومانسيين بالخيال نتيجة لعوامل اخرى دينية وميتافيزيقية . فالفلسفة الانجليزية ظلت قرنا كاملا خاضعة لتاثير نظريات « جون لوك » الذى قال ان الادراك العقلى سلبى تماما ـ اى مجرد تسجيل للانطباعات الخارجية « مراة كسول للعالم الخارجى » . وكان منهجه ملائما لعصر غلب فيه التامل العلمى الذى كان نيوتن اصدق من يمثله . فالتفسير الآلى الذى قدمه الفلاسفة والعلماء للعالم يعنى ان احدا لم يكن يهتم بالنفس الانسانية ، وخاصة بعقائدها الغريزية التى لاتقل خطرا عن قضاياها المنطقية . وهكذا راينا « لوك » و « نيوتن » يقرران وجود اله فى كونيهما ، فيقرر الاول وجود الاله لان « الطبيعة بكل مافيها من دقة واتقان تشهد بكفاية على وجود رب » **ويقرر نيوتن ذلك استنادا الى ان آلة الكون الضخمة تقطع بوجود محرك لها ! ولكن الرومانسيين لم يكونوايكتفون بهذا من الدين . فايمانهم ينبع اساسا من احساسهم ـ ومن تجربتهم . وهكذا كان عليهم ان يبحثوا عنه فى ذواتهم قبل ان ينشدوا تبريرا منطقيا لوجوده .**

ومن هذا الايمان بالدين النابع من الذات ، نشا ايمان بقدرة هذه الذات على الخلق ، الذى لابد ان يتوسل بالخيال ـ فهذه الملكة وحدها قادرة على التحرر من المنطق التقليدى ، والتهويم فى أكوان جديدة بحثا عن الخلود . وحينما نبذ الرومانسيون التفسيرات التى قدمها لوك ونيوتن عن العالم المحسوس ، كانوا يلبون نداء داخليا يهيب بهم ان يرتادوا عالم الروح ارتيادا أعمق واشمل . فكل منهم يؤمن بوجود عالم مختلف عما نراه ونعرفه ، وكان هذا العالم مقصدهم الذى ينشدون . ولقد أرادوا ان يتغلغلوا الى الحقيقة الخالدة ، فيكشفوا اسرارها ، ثم يفهموا معناها وقيمتها . فالاشياء المحسوسة ـ رغم انها الوسائل التى توصل الى معرفة هذه الحقيقة ـ ليست كل شىء ، ولن يكون لها معنى الا اذا ارتبطت بقوة عظيمة تمدها بالحياة . فما اكثر ما يقف العقل حائرا مشلولا امام احاسيسها الدفاقة ..

ان النفس البشرية لتعيش الف حياة فى لحظة واحدة من الانفعال ، ومهما بلغ المنطق من حدة فلن يستطيع تفسير مايحدث داخل صدر الانسان ..

واذن فقد كان الايمان بالانسان وفرديته الى جانب الايمان بالله الموجود فى داخله حافزا دفع الرومانسيين الى طرح التفسيرات المنطقية الآلية ، والبحث عن منهل لاينضب من الخيال ، يستطيعون ان يردوه فى ثقة ، فيطفىء غلتهم ، ويفسر لهم الغاز الكون ، الذى كان دائما داخل نفوسهم . فالخيال خلاق .. والخلق من صفات الله .. ومن يمارس الخلق يقترب من الله ـ ومن يدرى ـ فقد يعرفه .. يقول بليك : « ان عالم الخيال هو عالم الخلود ، انه الصدر المقدس الذى سيضمنا بعد أن يفنى الجسد .. ان فى ذلك العالم الحقائق الخالدة لكل شىء ينعكس وجوده فى مرآة الطبيعة .. ولا يمكن أن ندرك هذه جميعا فى صورها الخالدة الا اذا توسلنا بالخيال الانسانى » ويقول كولريدج : واذا لم يكن العقل سلبيا ، واذا كان قد خلق حقا فى صورة الله ، وهذه فى أجل معانيها صورة الخالق ـ فان أى منهج يقوم على سلبية العقل منهج زائف »

ولا يخفى بطبيعة الحال تاثير الفلسفة الالمانية على كولريدج فهو لاينكر أنه قرا « كانط » و « شلنج » ، ولكن كولريدج كان يركن ايضا الى عقائده الغريزية واحساساته ، فكونه شاعرا اولا ومفكرا ميتافيزيقيا جعله ينتهى دون اعتماد على فلسفة خارجية الى تصور لعالم الروح مستمد من احساس عميق بالحياة الباطنية للناس والاشياء ، ومن ايمانه بان الخيال الذى يتوسل بالحدس ،

افضل من المنطق التحليل فى اكتشاف حقائق الاشياء اذ ان الحدس فى هذه الحالة سوف يتخطى العقل والحواس جميعا ، ويخرج بالانسان الى عوالم قد لاتكون معقولة ، وقد لاتكون ممكنة الوجود ، وقد يكون بنيانها غير مندرج تحت الانماط التقليدية للحواس الخمس ، ولكنها مع ذلك عوالم تجسد فى غرابتهـــا وغموضها عالم الروح الزاخر بشتى المشاعر التى تدق على الادراك والفهم والتعبير الا بهذا السبيل ٠

ولكن كيف يتم ذلك ؟ ان العقل الذى يصدر ويتلقى عنــد الفنان والمتذوق يجمد الشاعر فى قوالب ثابتة ، ويحدد انماطها فى صور تقليدية فلا يفسح المجال لاشكال جديدة منها او صور مركبة تكسر هذه الانماط وتفتتها ٠٠ اما عوالم الخيــال التى يخلقها التهويم ، فهى وحدها قادرة على ذلك ٠ اذ انها تنسرح بحواسنا بعيدا عن عالمنا المالوف ، وتدخل بنا فى اجواء شـبه اسطورية ، حافلة بدلالات الرمز ودلالات الايحاء ، وحيث يكتسب كل شئ دلالات مختلفة عن دلالاته فى عالم العقل والمنطق ٠٠

ان عوالم التهويم تشبه الاحلام — وهذه المنطقة الغنية من مناطق الشعور قد تعرضت لرحلات رائدة بعيدة المدى من جانب كولريدج وغيره من الشعراء الرومانسيين ٠٠ اذ ان تكسر حدود الزمان والمكان فيها ، وبروز تكوينات غريبة جديدة ، وتحررها من قيود التفكير التقليدى — كل ذلك يجعل المرء يعيش فى دنيا مختلفة تماما عن دنياه ، ويتذوق انماطا من الخيال لاتوجد فى حياته اليومية ، ويجرب احاسيس لاعهد له بها من قبل فيثرى ثراء من لون جديد ٠

ونحن نرى ان وليم بليك قد سبق الرومانسيين جميعا الى ارتياد هذا العالم ، فبدا باللجوء الى الرمز ، والتجريد ، وخلق عوالم غريبة غيرمختلطة الدلالات٠٠فهو يصور قوى الشر المتربصة بالانسان ، دونما تحديد لكنهها ، او وقوف على تفصيلاتهـــا الزمانية او المكانية ، وانما يخلق رمزا خاصا قد يوجد فى واقع الحياة وقد لايوجد ٠٠ ويجسد فيه تصويره الخاص لهذا الشر الذى يحس به فى الانسان وخارجه ٠٠

أيها النمر ٠٠ أيها النمر ٠٠
يامن تبرق عيناه فى غابات الليل
أى أيد أو عيون خالدات
استطاعت أن تبنى هيكلك الرهيب ؟
وفى أية أغوار سحيقة أو سماوات
اضطرمت نيران عينيك ؟
أية أجنحة جرؤ على التحليق بها ؟
وأية يد جرؤت على الامساك بالنار ؟
وأى كف وأى فن يمكن أن يلوى أعنة قلبك ؟
وحين ابتدأ فى الخفقان — أى يد رهيبة وأى أقدام رهيبة ؟

والغموض الذى يميز القصيدة هو ماخلقت من أجله ٠٠ فان جمع تلك الصور هذا الجمع الغريب هو الذى يثير فى النفس احاسيس جديدة ماكانت لتثار لو اتبع الشاعر المنطق او لجا الى التحليل العقل التقليدى ٠

وقد يلجأ « بليك » حقا الى رسم صورة « معقولة » ولكنهـــا حتى فى « معقوليتها » لاتقف عند دلالتها الظاهرة وانما تتجاوزها لترمز الى تجارب عديدة منوعة ، مكتسبة بهذا بناء رمزيا يوحى ولا يقف عند حدود الصور الحسية :

أيتها الوردة — انك عليلة !
فالدودة الخفية التى تحوم فى الليل
حين تعوى العاصفة
قد عثرت على مهدك الذى صاغه الفرح الاحمر
واذا بغرامها الاسود الدفين
يدمر فيك الحياة ٠

يقول السير باورا : « اذا سألتنا عن معنى القصيدة ، فسوف نقول أنهاتعنى ماتعنيه٠وهذا واضحكل الوضوح٠ انها ترسمصورة وردة هاجمتها دودة فى ليلة عاصفة ٠ وبليك يشرح هذا تماما فى قصيدته ٠ ولكنها — شأن سواها من القصائد الرمزية — تتيح لنا أن نقرأ فيها معان اخرى ونحمل صورها أثقال ارتباطات ثانوية ٠ فيمكن أن نقول مثلا انها تشير الى تدمير الانانية للحب ، وتدمير التجربة للبراءة ، وتدمير الموت الروحى للحياة الروحية ٠ حقا — انها قادرة على احتمال كل هذه المعانى — ومن حقنا أن نستشف فيها كل هذه الدلالات ٠ ولكن المعنى الاخير للقصيدة يظل دائما داخل القصيدة نفسها ، ويظل يتذبذب فى اختلاف شديد من ذهن قارئ الى ذهن سواه ، فان ارتفاع الرمز فوق مستوى الواقع هنا يفسح الطريق للايحاء التجريدى الذى يكاد يكون مطلقا ٠ »

فاذا انتقلنا الى وردزورث وجدناه يلجا ايضـــا الى الرمز والتجريد ، ولكنه لا يفعل ذلك كثيرا ، فهو رجل حواس قبل كل شئ ، ومهما انطلق خياله واشتط فى البعد عن الواقع ، فانه دائما يعود سريعا ، الى الارض ، محاولا فهم الكــون « وتذوقه » دون تحليق مجنح فى لانهائيات الخيال ! وحينما وجد السير باورا أن عليه أن يتناول مفهوم الخيال عند هذا الشاعر ،اخذ فى معالجة قصيدة لا يلعب الخيال فيها الدور الرئيسى ، وانما يلعب فيها الفكر الدور الاكبر — وهى قصيدة « خاطرات الخلود » — ومن العجيب ان كثيرا من النقــاد يتناولون هذه القصيدة باعتبارها جوهر انتاج الشاعر وممثلة صادقة لشعره وهذا خطل فى الراى واضح ٠ فالقصيدة ليس لها نظير فى كل ما كتب تقريبا — وانما يرجع اهتمامهم بها الى ان فيها افكارا فلسفية عن خلق الانسان وتناسخ الارواح وصورة الله وما الى هذا بسبيل — فهى تتيح لهم أن يتحدثوا عن مدى تاثر وردزورث بآراء افلاطون ومدى تاثره بفرويد (١)

وهكذا — اما السير باورا فى هذا الكتاب فيتحــدث عن تاريخ كتابتها وعن صلتها بحياة الشاعر كما يجدر بنا ان نذكر ان الناقد الامريكى المعاصر « كلينث بروكس » Cleanth Brooks حين تعرض لهذه القصيدة من الناحية الفنية ، قد تعسف اشد التعسف فى استخراج معان ورموز ودلالات لاتحتملها القصيدة باى حال ، فكتب عنها مقالا فى كتابه « الانيةالمحكمةالصنع » (٢) حاول فيه ابراز علاقات داخلية بين صــور القصــيدة وأفكارها وبالغ فى ذلك مبالغة واضحة ، ولعله بالغ ليؤكد صحة منهجه فحسب ٠

واعتقد ان السير موريس باورا كان من الممكن أن يجد فى شعر وردزورث اكثر من مكان يلعب فيه الخيال الدور الرئيسى ، ولكنه فيما يبدو طرق المسلك المهد ، ولم يات قطعا بجديد فى « تحليله » لهذه القصيدة ٠ فهو يعلق على هذه الفقرة :

ليس مولدنا سوى نوم ونسيان
فالروح التى تشرق معنا وتنير لنا الحياة
كانت قد غربت فى مكان آخر
وأتت من ذلك الغور السحيق
لافى نسيان تام
أو فى تجريد مطلق
وانما نحن نقبل من عند الله مجررين سحبا من البهاء
— حيث منزلنا ومقرنا

فيقول : « لم يكن وردزورث بالرجــل الذى يدرج الافكار فى شعره لمجرد ملائمتها له ، كما لم يكن ليقول فى الشعر مالايستطيع أن يؤمن به فى حياته الشخصية ٠ فاذا قال شيئا فهو قطعا يؤمن بصدقه وبأنه الحق وأنه لابد من قوله ٠ ومن المستحيل ان يقرا المرء هذه القصيدة ثم لايرى ان وردزورث كان مقتنعا (حين كتبها) بنظرية الوجود السابق على الحياة الارضية ، فى عالم من المثل أو الافكار — وان الطفل يسترجع صورا من هذا الوجود السابق فى طفولة المبكرة ٠

« أن نظرية التذكر فى الطفولة أو الاسترجاع تعـود الى افلاطون ٠ ولكن وردزورث لم يستق هذه النظرية منه ، ولم

(١) طرق ليونيل تريلنج هــذا الموضوع فى تناوله للقصيدة فى كتابه المسمى « الخيال الطلق » ٠
(٢) المقال بعنوان « مفارقات الخيال »

يطبقها بالصورة التى اتبعها أفلاطون · فقد استمدها من كولريدج وهنرى فون ·· »

وهكذا ·· فان السير باورا – على ما يبدو – قد نسى ما انتوى ان يفعله حين تعرض لدور الخيال فى الشعر الرومانسى ، وانساق كثيره فى تيــار التفسيرات الحيــاتية والفلسفية للقصيدة ··

وقبل ان نترك وردزورث ، يجمل بنا ان نشير الى ماذكره الشاعر المعاصر و.هـ. أودن فى كتابه « الطوفان الجارف » (١) فى معرض حديثه عن صورة البحر فى الادب وعما ترمز اليه عادة وعن دلالاتها المختلفة من عصر الى عصر ومن شاعر الى شاعر – اذ تناول فقرة من شعر وردزورث وردت فى قصيدته الطويلــة « المقدمة » (٢) وعالجها معالجة أبرزت دور الخيال فى خلقها ، وتعرض للدور الرمزى الذى تلعبه صورتا البحر والصحراء ، وناقش دلالتهما الفنيــة ، ولو انه لم يعلق على ارتباطهما فى القصيدة بدنيا الاحلام · فالشاعر فى تلك الفقرة يقول انه كان جالسا ظهر احد ايام الصيف فى كهف صخرى امام البحر ، يقرأ فى كتاب ما ، حين غلبه النعاس وهو يتامل صفحة البحر الزرقاء · وراى فى حلمه صحراء شاسعة سوداء خاوية · فانقبض قلبه واعتراه الحزن والخوف ، واذا به يرى اعرابيا على صهوة جمل يمر به حاملا قوقعة بحرية غريبة ، وكتابا شفافا من نوع لايعرفه · فاطمأن قلبه قليلا واستأنس به ، ولكن البدوى ظل فى سيره ولم يبطىء ، فساله الشاعر لم لا تقف قليلا فاجاب ان بنى الانسان قد كتب عليهم الهلاك اذ سيرتفع الماء ويفيض ويغرقهم الطوفان ·· واسرع البدوى فاسرع خلفه علّه ينجو ولكن الاول أشــار الى الخلف :

وحينما نظرت الى الخلف ، حيث أشار
رأت عيناى بحرا من الضوء المتلالىء
مراقا على نصف المهمة المنبسط أمام عينى
وحين سألته عن تفسير ذلك قال :
« ان مياه الاعماق آخذه فى التجمع حولنا »
وحينئذ حث الحيوان الغريب الذى يمتطيه على الاسراع فى السير
وتركنى وحيدا ·· جعلت أناديه وأصيح عاليا
لكنه لم يسمع ·· ولم يلتفت ، وانما طفق يعدو ويعدو
حاملا فى يديه الشيئين اللذين كانا ملء بصرى ··
واستمر فى عدوه فى الصحراء اللانهائية
بينما تطارده المياه المنجرفة على عالم آخذ فى الغرق
وعندما – استيقظت فى رعب شديد
ورأيت البحر أمامى
والكتاب الذى كنت أقرأ فيه الى جانبى ·

اقول انه كان يجدر بمن يتعرض للخيال الرومانسى ان يتناول هذا الحلم ، فهو مرتبط بمفهومات الرومانسيين جميعا عن الحرية والانطلاق ، ودلالة البحر لديهم ، وارتباطه بالخرافة والاحلام ، واتصال الاسطورة بالواقع بل اندماجها فيه – وهو لب الموضوع الذى يعالجه السير بادرا ·

فالسير باورا يتعرض لقصيدة كولريدج «الملاح العتيق» ، وهى قصيدة تجسد ما نعنيه بارتباط الخرافة بالواقع ، بل هى المثل الصادق للعوالم الغريبة البعيدة التى يخلقها الخيال الرومانسى ويتوسل بها لكى يستحدث تجارب غير مالوفة ، يشكلها من مواد تقع فى نطاق الحواس ، ولكنها تتخذ صورا خاصة عجيبة تضيف الى عالم الجمال الذى نعرفه مشاعر جمالية غير مالوفة ·

وتحكى القصيدة قصة ملاح اقترف اثما بقتله طائرا مسالما ، وكيف كفر عن خطيئته بان تعرض لعذاب اليم فى البحر ، تاه فيه وقتا طويلا – ثم قبل الله توبته بعد ان اخلص فيها وعاد اليه الايمان الحقيقى بالله ، وهو حب كل ماخلق الله ، وعدم ايذاء اى من الكائنات كبيرها وصغيرها ·

وتبدأ القصيدة بان يقابل الملاح العتيق ثلاثة فتيان متوجهين الى حفل زفاف فيستوقف احدهم ويقص عليه كيف أبحرت السفينة ، وكيف ضلت الطريق فى القطب الجنوبى واحاط بها الجليد من كل مكان وغدا لذع البرد قارسا ··

وأخيرا مر طائر « القادوس »
مخترقا سجف الضباب
وكأنما هو فرد منا مؤمن بالمسيح
حييناه باسم الله

وقدمنا له طعاما لم يذق مثله طول عمره
فالتهمه وظل يحوم حولنا ويحوم
فاذا الجليد يتعلق وينشقق فى جلبة كأنها الرعد القاصف
واذا الربان يقود سفينتنا خلاله !

ومن الخلف هبت ريح جنوبية مواتيه
والقادوس لا يزال يتبعنا
كان فى صحبتنا كل يوم ·· ما ان ندعوه
حتى يلبى ·· فنطعمه ونداعبه !!

وسط الضباب أو السحاب
على السارية أو على رش بها
جثم الطائر تسع أمسيات ·
وضوء القمر الفضى يسطع طول الليل
خلال دخان الضباب الناصع
رعاك الله أيها الملاح العتيق
وأنقذك من الشياطين التى بلتك هذه البلية !
ماذا بك ؟ ولم تبد هكذا ؟
بقوسى ونشابى أرديت القادوس قتيلا ··

وهكذا يقترف الملاح الخطيئة ، ويبدأ فى التعرض لكفارة مريرة حتى يغفر الله له ذنبه ، ولكن جوهر الصورة فى هذه القصيدة كما يقول الشاعر و·هـ· اودن هو ان الملاح قتل الطائر بارادته الفردية ، اى انه تحمل الوزر كاملا ، وعلى هذا يستطيع ان يتوب ، لانه فرد مستقل والله لا يعترف الا بالافراد ، أما الملاحون رفقاء رحلته ، فلم يتخذوا من هذه الجريرة مواقف فردية تتفق وكلا منهم ، وانما تصرفوا تصرفا جماعيا ، تصرفوا بصورة حشــد لاارادة له ، وانما يساق كالقطيع وراء من يقوده ··

لقد ارتكبت فعلة جهنمية
قد تجر علينا الالام والمصائب
قالوا جميعا اننى قتلت الطائر الذى أرسل الريح الرخاء
وقالوا : يالك من تعس ! أتقتل الطائر الذى يبعث النســيم والجو الصحو ؟

ثم بزغت الشمس فى جلال وعظمة
ليست معتمة أو حمراء ·· لكنها مثل وجه الله الصبوح
وعندئذ قالوا جميعا اننى قتلت الطائر الذى جلب الضباب والانواء

وقالوا لقد أصبت بقتلك تلك الطيــور التى تأتى بالضباب والانواء ··

وبطبيعة الحال يبــدأ السير باورا بايضاح الاصــل الحيوى للقصيدة ، ما مصــدرها وكيف جاءت الفكرة الى الشاعر ؟ ثم يبدأ فى الحديث عن معالجة الخرافة فى الشعر قائلا : « ان اول مشكلة تواجه الشاعر الــذى يتناول الخرافة هى ان يربطها بالتجارب الانســانية المالوفة ، فاذا استطاع ان يبنى موضوعه الخرافى من لبنات انسانية يعــرفها البشر ويحسونها ، نجح فيما يرمى اليه · ولا ريب فى ان الجمهــور الذى كان يستمع الى هومر قد تقبــل ظهور شبح والدة « اوديسياس » لانه كان

---

(١) *A Study in the iconography of the Sea — the enchafed flood.*

(٢) *Book V.*

يؤمن بالاشباح ، ويعتقد أن الاشباح لابد أن تظهر على هذه الصورة وتتصرف بهذه الطريقة • أما كولريدج فلم يعتمد على استجابة جمهور قرائه للخرافة ، وانما وجد أن عليه أن يربطها بشيء يعرفونه ويفهمونه ـ شيء يلمس افئدتهم وخيالهم ـ وكان ذلك الشيء هو خصائص الحلم ـ وكل مافى الاحلام من غموض •• فهو يتوسل بجو الاحلام حتى يهيئنا للدخول فى عالمه الخاص ، وبعد ذلك يبدأ فى خلق ما يريده فى اطار الحدودالتى رسمها ـ ونقل الغموض الذى يبغيه عن طريق المشاهد الحسية الواقعية »

ويسمى السير باورا هـذه الطريقة ـ بالواقعية الخياليـة Imaginative realism

فاسرار الحيـاة الغامضة المرتبطة بقلب الانسان واحاسيسه تنتقل الينا فى هذا الجو الشبه واقعى بسهولة لاننا آمنا اولا ان هذا عالم احلام ، وبمجرد ان نسير مع الشاعر فى تجربته ، نجد من اليسير علينا ان ننفعل مع بطله ونتجاوب مع عالمه الخرافى • فهو يمـزج هذا وذاك حين يصف موت رفاق الملاح مثلا •

فى ضوء القمر الذى يتبعه النجم الاوحد
اتجه الرفاق الى واحداً تلو الآخر فى حال شـق عليهم فيها حتى الانين او التأوه وبوجوههم التى كسـاها الموت من غمراته وسكراته صبوا على اللعنات من عيونهم !
مائتا رجل من الاحياء تهاووا صرعى واحدا بعد الاخر ••
لم أسمع أنة أو آهة •• وانمـا صوت جثثهم الهامدة فى اصطدامها المروع بخشب السفينة •

ثم طارت الارواح من أجسـادهم •• منطلقة الى نعيم أو جحيم ••
واحسست كل روح تمـر بجانبى كانهـا ازيز انطـلاق سهم من القوس !

ويقول السير باورا « ان معظمنا حين يقرأ (الملاح العتيق) يستجيب الى سحرها دون أن يتساءل عن أية أهـداف لها خارجة عنها ، أو عن الدلالة الرمزية لاى شيء فيها • اذ أنها تعيش فى وجداننـا بحيوية بالغة تصدنا عن طرح أسئلة منطقية حول اى مشكلة فيها » • **وبعـد مناقشة الجزء الاول من القصيدة يمضى السـير باورا** فى شرح مفهوم الرمز عند **كولريدج ، وعلى ضـوئه يفسر كثيراً من رموز هذه القصيدة • فالملاح الهرم لا يتوب لانه تعذب عذابا اليما فحسب ، وانما لانه احس بجمـال الطبيعة حتى فى الليل البهيم** « الذى يمثل وحدة النفس البشرية وظـلامها » **ولانه استانس بكائنات حية « مؤمنة » فاحس بتجاوب معها واتصلت روحه بروحها •**

وحدى •• وحدى •• أجل كنت وحدى ••
فى عرض البحر الرحيب •• الرحيب !
لم يشفق قديس واحد على روحى فى عذابها الاليم ••

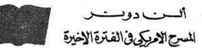
ولكن الملاح ـ لانه فرد مسـتقل ، لم ينتظر الرحمة من السماء ، وانما جاءته الرحمة من داخلـه حين احب ـ احب ثعابين الماء ! وشعر بجمالها وحياتها فى الاعماق ••

وخلال ظل السفينة فى البحر •• راقبت ثعابين الماء ••
كانت تتحرك فى جماعات ساطعة البياض • • فاذا انتصبت قاماتها ••
أشعت نورا وهاجا فى شظايا وضاءة ••
وعبر ظل السفينة راقبت كسوتها الزاهية ••
فمن أزرق الى أخضر ناضر •• الى أسود مخملى ••
ايتها الكائنات الحية السعيدة !
لا يستطيع لسان أن يفصح عن جمالها !
وانبثق من قلبى ينبوع حب لها •• ووجدتنى أباركها دون أن أدرى !
وفى نفس اللحظة •• ابتهلت فى صلاة خاشعة ••
فاذا القادوس يسقط من رقبتى التى تنسمت روح الحرية••
ويغوص كالرصاص فى قاع المحيط !

والسير باورا يعلق عـلى القصـيدة تعليقات تتناول معـظم مظاهرها وان كان يترك الكثير لذهن القارىء •• مثلما يفعل فى باقى فصـول الكتاب •• فهو يتناول قصائد كثيرة لشعراء رومانسيين ، ولكنـه دائما لا يقول كل شيء .. وانما يدور حول فكرة واحدة فيرددها الف مرة فى كل سطر وكل جملة ، واذا كان لنـــا أن نعلق على لغة الكتاب فلابد ان نذكر ذلك الاسهاب الكثير والاطناب الممل « ولعل السبب فى هذا يرجع الى ان الكتاب مجموعة محاضرات القاها على طلبته فى اكسفورد » اقول ان التـكرار الكثير يبتعد بالكتاب عن مصاف الكتب العلمية الاكاديميـــة » ويقترب به كثيـرا من درجة الكتب المدرسية التى تساعد الطـلاب على الحفظ •• والتكرار له مزايا كثيرة •• كما يعلم كل طالب وكل من كان طالبا !

محمد محمد عنانى

***



RECENT AMERICAN DRAMA
by: ALAN S. DOWNER
University of Minnesota Press, 1961

درجت جامعة مينوسوتا منـذ ما يزيد على العـام على اصدار كتيبات لبعض اساتذتها يتناولون فيها مشاهير الادب الامريكى من اساطين المسرح والرواية والشعر مثل همنجواى واميـلى ديكنسون وويتمان وت.س.اليوت وغيرهم ، وهذه الكتيبات وان كانت مختصرة ، الا أنها تجمع بين الايجاز والعمق . وكتيب اليوم بقلم « الن دونر Alan Downer » يتناول فيه المسرح الامريكى فى الفترة الاخيرة .

يبدأ المؤلف كتيبه بجملة خطيرة فى جدتها على الفكر المسرحى والمفهوم العام الذى عشناه كنقاد ومتفرجين لفترة طويلة .. اذ يقول ان كل من يريد دراسة المسرح الامريكى فى الفتـرة الاخيرة يجب أن يضع نصب عينيه ان امامه على خشبة المسرح « التجربة فى المحل الاول ، والنواحى الفنية فى المحـل الثانى » .

والغريب فى هذا القول انه ما من ناقد جرؤ ان يقول صراحة بأن التجربة ـ وفى المسرح بالذات ـ تاتى فى المحل الاول قبل العوامل الفنية . فقد تكون التجربة ، وكثيرا ما كانت ، العامل الاساسى فى خلق روائع فنية مسرحية ، ولكنها كانت دائمـا تختفى وراء درئية واقية وهى العناصر الفنية التى تبلورها، وتحمى المؤلف من الذاتية التى تكشف ظهره للكثير من النقد والتجريح. ونتدرج من هذه الجملة الى أن المسرح لم يعـد مقصد رواد المتعة الذين يؤمونه لتمضية وقت ممتع جميل .

واذا تعرضنا للمسرح الامريكى فيما بعد الحرب الثانيـة يجب أن ناخذ فى اعتبارنا بعض المشاكل التى تواجه ذلك المسرح، فى الحق ان المسرح الامريكى يؤمه ، حسب الاحصائيات الاخيرة، ما يقرب من نصف مليون متفرج سنويا . وهذا العدد ، فى حد ذاته ، لا باس به . ولكنه ضئيل جدا اذا قورن بجمهـور المسرح الجديد كل ليلة ، وأعنى شاشة التليفزيون ، من هنـا تنشأ الصعوبة الاولى فى وجه المسرح ، وهى تنـاقص رواده وتقلصهم بشكل خطير .

وبالرغم من هذا التقلص ، فقد اصبح المسرح اداة معقدة فى وجه المؤلف . وهذا يتضح بمقارنة بسيطة يسوقها « دونر » ففى سنة ١٩٢٠ رفض كاتب « كيوجين اونيل » ادخال ادنى

تغيير على مسرحية كتبها ، قائلا فى توعد : « لقد كتبت هذه المسرحية وانى مصمم على الكفاح من أجل مسرحيتى ، سطرا سطرا ، كما كتبت » . أما بعد مضى أربعين عاما فاننا نجد الامر جد مختلف ، فهناك عشرات الامثلة لمسرحيات تغيرت فيها مشاهد واحداث استجابة لرأى المخرج أو المنتج أو البطل أو البطلة ، بل حتى مصمم المناظر .

فهذا « تنيسى وليامز » يضطر لتغيير المشهد الاخير من مسرحية « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » : A Cat on a Hot Tin Roof بالرغم من كل النجاح الذى لقيه قبل ذلك .

فقد اصبح المؤلف على حد قول « ماكليش » آخر من يؤخذ برأيه .

والواقع ان نقلة كبيرة قد حدثت حقا .. اننا لا ننكر ان المسرح كان ولا يزال يعتمد على تضافر الجهود ، من المؤلف الى أصغر ممثل أو عامل بسيط يساعد فى تقديم المسرحية . ولكن المؤلف فى الماضى كان دائما على القمة متحكما فى الجميع، أما اليوم فقد اصبحت « مهنة » الكتابة للمسرح عملا زاخرا بالتخصص ، فهناك اخصائيون فى الالوان والمناظر وتوزيع الاضواء ، بل حتى الالكترونيات .

قد يشعر المؤلف المسرحى فى بعض الاحيان بخطأ التغيير الذى يطلب منه ادخاله على عمله « المسكين » .. ولكنه مع ذلك يوافق على ادخاله . لماذا ؟ وهنا يدخل عامل أزلى ظهر مع ظهور الفن ذاته ، واعنى به العامل الاقتصادى .

كان العامل الاقتصادى موجودا دائما ، عقبة صعبة لا فى وجه المسرح فقط ، بل فى وجه الفن بضروبه المختلفة . ولكنه الآن أشد واقسى من أى فترة شهدها الفن من قبل ، فقد اخذت المسارح ذاتها تتقلص أمام تقلص عدد النظارة ، هذا الى جانب ان المسارح الباقية تضطر الى دفع ضرائب باهظة تجعلها تنظر - لسوء حظ المسرح - الى شباك التذاكر على انه المقياس الاول والاخير للنجاح ، فالمسرحية التى تنجح جماهيريا هى التى يستمر عرضها لفترة طويلة نتيجة لتقبل ذوق العامة لها ، وارتفاع أرقام شباك التذاكر ، ولا مجال للاعمال التى لا تنجح ماليا ، حتى ولو كانت قمما فنية ، وروائع مسرحية من الطراز الاول، ومن هنا يضطر المؤلف الى النزول على رغبة من يعمل معهم .

وازاء هذا العامل الهام فى الحياة الفنية ، وحتى لا يندثر كتاب المسرح ، لم يعد المخرج المسرحى مخرجا بالمعنى المفهوم، بل أصبح بمثابة « ريجيسير » ، يضع كل شىء ويحرك كل ممثل ، ويحذف أو يضيف ما يشاء وما يراه هو صالحا لابراز الاثر الذى يظنه مناسبا . وخلاصة القول أصبح المخرج الحديث دكتاتورا مطاعا .

وهناك الى جانب هذا كله عامل جديد يحدد نشاط الفنان ويفرض عليه تحفظات معينة ، فمنذ قرنين من الزمان كان المؤلف يقدم عمله لجمهوره وهو واثق من اشتراكهم فى افكار ومبادىء معينة ، سياسية واجتماعية ودينية ، وهو يستطيع ان يخاطب هذه المبادىء والافكار المشتركة ، أما اليوم فالحال غير الحال فمع أن عدد النظارة آخذ فى التناقص كما سبق ان ذكرنا ، الا ان هؤلاء الذين يرودون المسرح يمثلون خليطا عجيبا .

خذ مدينة نيويورك على سبيل المثال ، ان نسبة ضئيلة من النظارة ينتمون لهذه المدينة ، أما الغالبية العظمى فتنحدر من الريف ، أو يمرون بالمدينة لفترة قصيرة كسياح أو زوار. وهم فى هذا ينتمون الى مشارب سياسية وعقائد دينية وفكرية متباينة متضاربة ، جميعهم يؤمنون بافكار ويحبذون اتجاهات متناقضة . وعلى المؤلف ان يرضيهم جميعا والا ضاع وسط الاختلافات المذهبية ، وداسته التفرقة العنصرية والفكرية على السواء .

ان هذا التباين بين النظارة كان دائما موجودا ، وفى المجتمع الامريكى بالذات . ولكن وسط ذلك التباين كان باستطاعة المؤلف أن يخاطب آمنا شيئا ما ، كان باستطاعته أن يلجأ الى مبدأ أو مذهب يحكم الجميع ويستطيع وهو مستند الى ذلك الشىء الحاضر أن ينظر الى الماضى ويتطلع الى المستقبل متأكدا أن العجلة لن تدور به فجأة ليجد نفسه بعيدا عما كان يظنه حاضرا .

أما الآن فقد انتهى كل هذا ، انتهى بلا رجعة . فلا يستطيع المؤلف المسرحى الآن أن ينظر الى ما وراء حقيقة الامس ، أو أمل الغد ، لان النتيجة الحتمية أنه سوف يصبح غريبا غير مفهوم ، اذ أن كل شىء يتغير ، ويتغير بسرعة لا تعطى المؤلف وقتا كافيا ينتقد فيه نظاما اجتماعيا كاملا وهو آمن .

ففى مسرحية « البوتقة » The Crucible نجد ((آرثر ميللر)) يخشى الجمهور فلا يترك المسرحية الا وقد أضاف اليها عنصر الجنس الذى يمثل نقطة الضعف فى بطله « فليس هناك وقت لمحاسبة مجتمع لم يستقر حتى فى أخطائه » .

لهذا انصرف المسرح الامريكى الحديث راضيا الى استكشاف العلاقات الزوجية بتعمق وفهم معتمدا على علم النفس فى ايراد المواقف ، وعلى المذهب الطبيعى كتكنيك .

وقد انصرف المسرح الامريكى أيضا ، وعلى هذا الاساس ، الى محاولة استغلال كل طاقات المسرح لالقاء الضوء على المعنى الباطن للمسرحية . وظهر هذا بأجلى صوره فى اخراج مسرحية « مصرع بائع متجول » Death of a Salesman .
ففى هذه المسرحية استطاع المخرج أن ينتقل بالاحداث مما يحدث للبطل الى عقله وذاكرته مستعينا بتغيير الضوء فقط.
وبهذا استطاع فى بعض الاحيان أن يدمج الواقع بالحلم، مبتعدا بالمسرح الامريكى خطوة كبرى عن المذهب التعبيرى . وهكذا تحولت المسرحية الاجتماعية الى ما يقرب من المأساة الروحية .

ولا يعنى هذا بحال من الاحوال أن تلك المحاولات التجريبية فى الاخراج تأتى دائما بالنتيجة المرجوة . فما حدث فى « موت بائع متجول » لم يحدث فى مسرحية « J.B. » الغريبة لمؤلفها Archibald Macleish . فعلى ضوء اخراج معين انقلب مفهوم المسرحية اساسا الى مفهوم جديد مغاير لما قصد المؤلف ابرازه .

ولم يقتصر المؤلفون المسرحيون لهذه الحقبة على المسرحيات النثرية ذات الاسلوب الواقعى ، فظهر الاتجاه لكتابة المسرحية الشعرية . وكانت مسرحية « J.B. » محاولة أولى من جانب « ماكليش » للوصول الى الاداة الشعرية فى التعبير المسرحى ، ثم تجىء مسرحية « Winterset » ١٩٣٥ حيث يحاول ((ماكسويل اندرسون)) أن يحول مسرحية النقد الاجتماعى الى مأساة عالمية وذلك بالباسها ثوبا قشيبا من الشعر المنثور .

ثم يجىء بعدهما مسرح ((ت.س. اليوت)) الشعرى حيث نرى مسرحيتى « Murder in the Cathedral » ١٩٣٥ ، The Family Reunion ١٩٣٩ .

والى جانب هذا ، لم تنقطع المحاولات لخلق مسرحية جديدة، شكلا وتكنيكا ، تقوم على الخامة الشعبية كمادة لها . وسميت هذه المسرحية بالمسرحية السيمفونية ، وعنوان هذه المحاولة الجديدة هو « بول جرين » فقد حاول جرين أن يكتب مسرحا جديدا معتمدا على الجمع بين المسرح الدينى ، والكنسى ، والاوبرا ، والباليه ، والمسرح الواقعى .

ويلجأ ((جرين)) الى التاريخ والاساطير كمادة لهذا المسرح الجديد ، بل انه كان فى بعض الاحيان يعرض مسرحياته بالقرب من الاماكن التى يعتقد أن القصص الاصلية التى يعتمد عليها قد حدثت فيها . ومن أشهر مسرحياته فى هذا الميدان مسرحية « المستعمرة المفقودة "Lost Colony" ١٩٣٧ .

ولم تقف محاولات الخروج على المسرح التقليدى عند هذا الحد فقد ظهر ما يسمى بمسرح الحوار Interlocatory Play وعلى رأسه ((ثورنتون ويلدر)) Thornton Wilder بمسرحيته الشهيرة « مدينتنا » Our Town .

ويقوم ذلك التقليد الجديد على القول بأن المتفرج يجب أن يتلقى المسرحية دون أن يعوقه التقديم الخداع لمناظر يطلب من

المتفرج أن يتقبلها كمهد للاحداث التى يراها على خشبة المسرح : « ان من واجب المتفرج أن يستغل قدرته على التخيل الى أقصى الحدود الممكنة » .

ويظهر المخرج فى بداية المسرحية « Our Town » وهو يشعل غليونه ، ثم يأخذ فى مناقشة المسرحية التى سيقدمها معلقا على بعض الأحداث والمشاهد ، مساعدا المتفرج على فهم الاجزاء واللقطات التى يمكن أن تفوته لو رآها فى الحياة العادية .

ولا يتردد ذلك المخرج عن الظهور أكثر من مرة بعد ذلك ليقوم بنفس الوظيفة .

وقد ظهرت تلك الشخصية بعد ذلك فى المسرح الامريكى ، وان كان اعتراها بعض التغيير الشكلى ، فلم نعد نرى المخرج ، وانما شخصية ، تشترك فى الاحداث وتقوم بتقديم المسرحية كلها فى صورة استرجاع خلال الذاكرة ، وهذا ما حدث فى مسرحية « المجموعة الزجاجية » Glass Menagerie لتنيسى وليامز » . فقد قدم البطل « توم ونجفيلد » أحداث المسرحية خلال ذاكرته .

ويعود « دونر » لتاكيد ما سبق ان ذكره فى البداية فيقول ان كل هذه المحاولات للخروج على المسرح التقليدى لا تأتى الا بنتيجة عكسية ، وهى تأكيد ارتباط المسرح الامريكى الحديث بالواقع الاجتماعى .

والواقع أن نظرة سريعة لتاريخ أمريكا السياسى والأدبى تؤكد هذه الحقيقة . فقد ولدت أمريكا المستقلة وأوربا على ابواب عهد جديد ، ولدت وأوربا تطرق أبواب الرومانسية . وقد ساعدت حرب الاستقلال الشعب الامريكى على اكتشاف نفسه ، ووضع يده على قواه المعنوية الكبيرة . لهذا ترى المسرح الامريكى يجمع بين ظاهرتين :

أولا – يعتمد على المسرح الاب فى أوربا فى تقاليده المسرحية

ثانيا – يعكس فى ذلك القالب التقليدى مشاكل جمهور جديد ، جمهور يجمع بين العناد والتفاؤل ، بين الواقع والتحرر جمهور يؤمن بالتقدم وبقدر الرجل العادى . « ان القرن الاول للكتابة المسرحية فى أمريكا يؤكد بصورة دائمة أن باستطاعة الرجل العادى أن يصلح العيوب التى يفرضها عليه رجال غير عاديين، أو ظروف غير عادية ، وان مشاكله وتصرفاته واستجاباته هى الخامة الحقيقية للمسرح » .

وحينما ظهر « يوجين أونيل » كرائد للمسرح الامريكى اختار الواقع المحيط به ليستقى منه مادته . فكتب عن البحارة ورجال الاعمال والملاحين .

بدأ أولا بالكتابة الواقعية ، ثم جرب المسرح الرمزى ، وانتقل الى ما يشبه المسرح التأثرى أو الانطباعى . ولكنه فى كل اطواره لم يهرب من الواقع ، وحتى معاصريه ، أمثال « بوث تاركنجتون Booth Tarkington » ، و « أوين ديفيز Owen Davis حاولوا تقليده . ثم جاءت فترة ما بعد الحرب الكبرى وما تبعها من احساس بالمرارة تتغير معها زاوية التقييم ولكن الموضوع الأساسى « ظل مصير الرجل العادى » .

ومع بداية العقد الرابع بدأت طبقة كتاب البروليتاريا فى الظهور ، ولم يحاول هؤلاء تغيير مادتهم الادبية . وحينما أراد « ماكسويل أندرسون » أن يبعث الحياة فى المسرح الشعرى لم يلجأ الى مناظر عصر النهضة ومشاهده ، وانما استدار الى مناظر واقعه ، فصور الصدأ يعلو الحديد ، والقاذورات تغطى الاحجار فى أزقة نيويورك .

وفى بداية العقد الخامس يكتشف المسرح الامريكى رعاة البقر والمزارعين فى أوكلاهوما ، وعاب الليل والبارات والبحارة فى منطقة الباسفيكى ، ويبدأ عصر جديد لا فى تاريخ المسرح الامريكى فقط ، بل فى المسرح العالمى بصورة عامة . فبدأ الاهتمام الواضح بالعرض نفسه ، ولم يعد النص وحده مدار الاهتمام.

وتهب على العالم عاصفة الحرب الثانية ، لم تشترك أمريكا فيها الى جانب الحلفاء . ويوم خرجت امريكا من الحرب لم يكن المسرح الامريكى قد اعتراه تغيير جوهرى ، الا اننا نلاحظ تيارين جديدين : تغيير فى طبيعة البطل أو الشخصيات الاساسية ، وفى طريقة تقديمهم .

كان البطل فى المسرح الأمريكى من قبل رجلا عاديا ، قليل الشأن ، فهو فلاح أمين ، أو تاجر نشط ، أو جندى متحمس. أما فى الفترة الاخيرة فقد زاد ضآلة وقلة شأن ، جسميا وعقليا .

واوضح مثال لذلك مسرحية « ثمن المجد What Price Glory لماكسويل أندرسون ، حيث يحل جنديان قاسيان انانيان محل الجندى المتحمس فى القرن التاسع عشر ، ويتكرر ظهور هذين الجنديين – فى ملابس معينة – فى أكثر من مسرحية ، وخاصة فى أعمال اثنين من أعمدة المسرح الامريكى الحديث وأعنى بهما « هورتون فوت Horton Foote » ، و « بادى تشايفسكى Paddy Chayefsky » واذا كان من الممكن القول بأن معظم ابطال هذين الكاتبين امتداد للتقليد الذى بداه أندرسون عن البطل قليل الشان ، فان ذلك يرجع الى عامل جديد نراه مع هذين الكاتبين بالذات . فقد بدأت شهرتهما مع ظهور التليفزيون حينما كان أداة حديثة للخلق الفنى ، والكتابة لشاشة التليفزيون ليست كالكتابة لخشبة المسرح . فعلى شاشة التليفزيون يجب ان يرى المشاهد مواقف بسيطة تدور فيها شخصيات بسيطة ، تفحص جميعها بدقة وعناية تقربها من المشاهد . ونجحت أعمال هذين الكاتبين على هذا الاساس .

فلما خرجت هذه الاعمال الى المسرح الكبير ، لم يكن هناك داع لادخال تغييرات على المواقف الصغيرة والشخصيات البسيطة . ولاقت موضوعاتها استحسانا من جانب جمهور غير متجانس الافكار والمبادىء لسبب بسيط وهو أن موضوعاتها كانت ، على حد قول فوت « تقبل الحياة والاستعداد للموت »

واذا أضفنا الى ذلك الموقف البسيط ، أو لذلك البطل العادى لمسة نستعيرها من الدراسات النفسية كعقدة أوديب، والانحراف ، والمراهقة ، والشذوذ الجنسى ، اصبح الموقف والشخصية مادة حرفية لما يثير اهتمام المشاهدين للمسرحية الامريكية الحديثة ، من ثم يقذف المؤلف المسرحى الحديث جمهوره ببعض هذه المشاكل ، ويصبح من حق الشخص العادى المنحرف جنسيا أن يشاطر هاملت بطولة المسرحية فى ظل الاتجاه الجديد .

وقد ساعد علم النفس الكاتب المسرحى على تناول موضوعات تاريخية خففتها اللمسات النفسية . فلم يعد الكاتب عبدا لموضوع تاريخى يفرض ظلاله كاملة على العمل الفنى ، بل تخلص ، الى حد الامان ، من قيد التاريخ مع الاحتفاظ به واضحا قويا فى العمل المسرحى . وأكثر من هذا ، أصبح الكاتب بعد هذا التحرر ، أكثر قدرة على مراقبة العالم الذى يعيش فيه بصفة مستمرة دائمة ، وعلى النظر ، من فوق ذلك الحاضر، الى الماضى والتطلع الى المستقبل الذى يسير اليه . وما أكثر الكتاب الذين فعلوا ذلك بعد الحرب الثانية . ولكننا سنكتفى هنا بانتقاء ثلاثة منهم فقط لجدية الموضوعات التى تناولوها ، واشتداد المعارك النقدية التى قامت حول أعمالهم .

أول هؤلاء الثلاثة هو « وليام انج William Inge » ورغم أن « انج » آخر الثلاثة الذين وقع عليهم الاختيار ، الا اننا نبدأ به لأنه أكثرهم ميلا للمسرح التقليدى . ويصور مسرحه الطبقة الوسطى فى بحثها عن هدف تهرب به من القلق والشعور بعدم الامان ، أو تجد فيه تبريرا وتخفيفا للضياع . وهو يربط أحداث مسرحه بما يسمى « بالاساطير » الامريكية التى كانت فى يوم من الايام موضوعا شيقا فى المسرح الامريكى . ففى مسرحية Come Back, Little Sheba ١٩٥٠ نرى البطل شابا ضائعا سقط ضحية الخمر ، لم شفى منها ليعيش سجين بيت حقير يجتر مع زوجته ذكريات طفلهما الميت ،

والمسرحية كلها تصور ضياع البطل بعد تحطيم آماله وفشله في تحقيق طموحه .

وفي مسرحية Picnic ١٩٥٣ يتكرر نفس الشيء تقريبا ، فنحن نرى الفتاة الشقراء الجميلة ، والفتى الرياضي الوسيم . والشخصيتان بصفة عامة موضوع مناسب لرواية سينمائية رومانسية ، ولكن الاحداث تقع في عالم « انج » الخاص به . فالمنظر ليس هوليود الحالمة ، بل مدينة كانزاس حيث البطل والبطلة غارقان في أحلام لا يستطيعان تحقيقها . وتتصل حياتهما بحياة آخرين ، لا قيمة لهم ولا وزن ، ولا يربط بينهم الا شيء واحد مشترك : الضياع .

اما في مسرحية « ظلام عند نهاية السلم The Dark at the Top of the Stairs ١٩٥٧ نرى «انج» يتخلى عن تناول المجتمع بشكله الاعم ، ويركز الضوء الفاحص على أسرة معينة .وتدور أحداث المسرحية حول سلم مظلم في نهايته صالة مظلمة وصبي صغير يخشى الصعود .

ولكل شخصية في المسرحية سلمها الخاص بها ، تحاول صعوده . بعضها يفشل ويتردى في ظلام أحلك ، وبعضها يتظاهر بانه قد وصل الى الغرفة العليا .

ولكن فراغ حياة هذه الشخصيات يثبت كذب ادعائها ، واهتمام النظارة بالحدث ، كحدث ، ينصب على محاولة الصبي وبقية أفراد الاسرة. ولكنها تكتسب، لدى الجمهوروالشخصيات على السواء ، دلالة رمزية ، ففي الوصول انتصار على عقبة معينة .

واذا كان « انج » قد ذاق مرارة الفشل الجماهيري والنقدي على السواء بعد عرض مسرحيته A Loss of Roses ١٩٦٠ فان المستقبل وحده هو الذي بيده تحديد مكان ذلك الفنان من التراث المسرحي في الولايات المتحدة .

والفنان الثاني الذي يمسك بالطرف الآخر للخيط هو « تنيسي ويليامز » ، ولا أظنه في حاجة الى تعريف أو تقديم فهو واحد من أعظم كتاب المسرح الامريكي واخصبهم بعد الحرب الثانية . ولقد لقيت أولى مسرحياته « معركة الملائكة Battle of Angels » ١٩٤٠ فشلا بينا حينما عرضت لاول مرة. وظل وليامز مغمورا حتى كانت مسرحية «المجموعة الزجاجية Glass Menagerie » ١٩٤٥ ، التي لفتت اليه الانظار كعبقرية ناشئة يرجى منها الكثير .

ومنذ البداية ظهر منحى وليامز الفني في تلك المسرحية فهي مسرحية ذاكرة ، يقف فيها البطل ليتذكر كل الاحداث كما عاشها ، فيذكر لنا ذلك الشاعر محاولة امه اليائسة لاحياء الجنوب ، بمجده وأبهته التي عاصرتهما هي حينما كانت شابة، ويذكر لنا أيضا محاولتها اصطياد « الخطاب » لابنتها الغريبة. ويدور الصراع في هذه المسرحية بين قطبين : محاولة لبث الحياة في ماض عفى عليه الزمن ، وضرورة البقاء والتأقلم مع حاضر يتسم بروح العداء والقسوة .

ولقد كان ذلك الموضوع فاتحة لما اصبح بعد ذلك لازمة من لوازم وليامز ، وخلف تهشم الحصان الزجاجي الشاذ في نهاية تلك المسرحية ، كانت تكمن في حذر التنويعات العميقة التي تناولها وليامز فيما كتب بعد ذلك من مسرحيات .

وفي مسرح وليامز حلت الاسطورة بعد ذلك محل الذاكرة ، وبدلا من أن تتحطم القطع الزجاجية اخذت النفوس البشرية ذاتها تتحطم ، ففي مسرحية « عربة اسمها اللذة » A sheetcar Named Desire ١٩٤٧ نرى كيف تتحطم فتاة تحاول أن ترد الحياة للجنوب ، وكيف تفكر في هذا على خشبة المسرح دون ذاكرة أو استرجاع ، ووسط الاحساس بالضياع واليأس تلقى الفتاة بنفسها في خضم الحياة في نيواورليانز ، ثم يغتصبها زوج اختها ، وينتهي بها الامر في مصحة للامراض العقلية . وفي مسرحيتي « Orpheus Descending » ١٩٤٧ و « Sweet Bird of Youth » ١٩٥٩ — وقد عرضت الاولى منذ عامين في دور السينما بالقاهرة تحت عنوان « جلد الثعبان » ، والثانية منذ شهرين أو ثلاثة — يشير المؤلف الى التقليد القديم عن « خصى » الشعراء القدامى .

وفي مسرحية « فجأة في الصيف الماضي » ١٩٥٧ نعرف أن الأطفال الصغار قد التهموا الشاعر الذي لم نره (١)

في بعض الاحيان يحس المرء أن أبطال وليامز يعيشون فوق قطعة صغيرة من الارض ، قطعة محدودة معلومة حتى لتكاد ترسم على خريطة ، وتحيط بهذه القطعة من الارض أوبئةالعالم وشروره . وفي الوسط تتحرك النفوس الضائعة مدافعة عن قضايا انسانية كالحقيقة والشعور والجمال ، ولكنها جميعا تلقى مصيرا كالحا . وربما كان ذلك هو سبب القول بان وليامز رومانسي النزعة .

والبناء الدرامي عند وليامز بعيد كل البعد عن التقليدية . فكل مشهد من مشاهد « عربة اسمها اللذة » يمثل في ذاته مسرحية مصغرة ، ويقوم المشهد الذي يليه بتكرار نفس الشخصيات ونفس الاحداث . ولكن الاثر الكلي للمسرحية في نهاية الامر تتوفر له الوحدة والتماسك لقدرة وليامز علىالتعمق في أغوار شخصياته وأبعاد أحداثه . وفي معظم مسرحياته نحس بان القصة ذاتها ليست ذات بال ، بل ان نتيجتها معروفة . ولكن وليامز ينقذ مسرحه من قسوة النهاية ، التي قد تحولها الى ميلودراما ، بقدرته على استخدام الايحاء والرمز .

بقي في القائمة فنان ثالث وأخير : « ارثر ميللر » . وقد رفض ميللر منذ البداية أن يتناول الموضوعات التاريخية ، واتجه — شأنه في ذلك شأن « انج » — الى النظارة يتناول مشاكلهم العادية ، ومشاكل الطبقتين الدنيا والوسطى ، ولكنه لا يتقبل الوجودية التي انتهى اليها « انج » . وقد كتب « ان المسرحية الاجتماعية ، في رأيي ، هي التيار الاساسي ، أما المسرحية غير الاجتماعية فهي مجرى فرعي . انني لم يعد باستطاعتي أن أتناول في جدية مطلقة مسرحية تدور حول دراسة نفسية لفرد واحد .. ان الزمن يسير ، وأمامنا عالم يجب أن نبنيه ومدنية يجب أن ننشئها » .

ويستطيع المتفرج أن يلمس تأثر ميللر بالكاتب النرويجي « ابسن » ، وقد اعترف ميللر بهذا التأثر ، وحاول أن يرد لابسن بعض الدين فقدم مسرحيته المعدلة لمسرحية « عدو الشعب » عام ١٩٥٠ . وفي رأي ميللر ان الكاتب المسرحي مفكر بطبعه ، وان المسرح مجال طبيعي لمناقشة الافكار .

وأول مسرحياته الناجحة هي « كلهم أبنائي All My Sons » عام ١٩٤٧ . والفكرة الغالبة على هذه المسرحية هي مسئولية الفرد تجاه المجتمع . وقد سيطرت هذه الفكرة على المسرحية وتحكمت فيها الى حد أثار عليها النقاد ، لانها كانت بمثابة آلة تتحرك بحساب لاخراج تلك الفكرة . لهذا لا يعتبر نجاح هذه المسرحية ما كان ينشده ميللر .

وجاءت مسرحية « مصرع بائع متجول » عام ١٩٤٩ كبداية حقيقية لمسرح ميللر . فبعض الرموز فيها توحي بانها مسرحية اجتماعية ، كالمباني العالية المتقاطعة تحجب أشعة الشمس عن منزل البطل . وبعد هذا نجد أيضا أن المسرحية تقارن بين أجداد البطل وأسلافه ، هؤلاء الرواد العظام ، وبينه هو ، ذلك البائع العاطل الذي لا ينتج . ولكننا نكتشف أن المسرحية في الواقع ليست اجتماعية بحتة ، بل هي مأساة الانسان الذي يختار طريقا غير طريقه ، فلا يعرف حقيقة نفسه أوحتى حقيقة من حوله .

ومع هذا فقد أدرك ميللر أن مسرحيته تلك نجحت جماهيريا لانها تعتبر وثيقة تجسم الضياع فيما بعد الحرب . وفي رأيه أن تلك مهمة الصحفي لا الفنان .

لهذا حاول بعد ذلك أن يتناول مصير الانسان وقدره ، وامكانياته وقدراته . وقد تمكن من تحقيق ذلك بمقارنة أحداث

(١) انظر « المجلة » عدد ديسمبر ١٩٦٢ ص ٩٧ — ٩٩

عصرية باخرى من الماضى فى مسرحية «البوتقة The Crucible» (۱) عام ١٩٥٣ . وحينما عرضت هذه المسرحيــــة فى برودواى كان غريبا ان يدرك الجمهور باسرع مما توقع ميللر نفسه ، التشابه القريب بين احداث « ساحرات سالم » وبين الاحداث المعاصرة فى واشنطن .

وبعد ذلك اتجه ميللر الى تقليد اكثر خلودا من مسرحابسن الاجتماعى ، فاتجه فى مسرحية « A Viw From The Bridge » « مشهد من الجسر » عام ١٩٥٥ الى المسرح الاغــــريقى ، ولكنه لم يحاول التماس الاعذار ليقدم ملوكا وأمـــراء ، ولم يتمسح فى علم النفس ، ولم يلجأ الى الجوقة او الى الرمز الجنسى ، بل اختار بطله انسانا عاديا ، انسانا لا يتوقع هـــو نفسه أن يكون له « قدر » .

تناول رجلا من حراس الشاطىء ليقدم لنا مشكلته العائلية. وفى هذه المسرحية أيضا يستخدم ميللر شخصية فريدة، يستخدم محاميا مجاورا للبطل ليعلق على احداث المسرحية ويقدمها . والمحامى يشترك فى الاحداث وينهيها فى آخر المسرحية ، وهـــو مهتم بالقوانين التى يعيش عليها أبطال المسرحية ، مهتـــم بتحقيق العدالة مع هؤلاء الذين يخرجون على هذه القــوانين . ولكنه يحقق شيئا جديدا ، ربما كان فى الماضى موضـــــوعا مناسبا للملهاة . وهو أنصاف الحلول او التراضى .

فالمحامى يتطلع الى ملوك الماضى الذين كانوا يركبون رءوسهم ويرفضون أنصاف الحلول بمجرد ارتكاب الخطأ التراجيدى ، يتطلع اليهم على انهم كانوا ، رغم الفصاحة والبلاغة التى كانوا يملاون بها المسرح ، دمى غبية مسلوبة الارادة فى يد الآلهة .

واخيرا تلك نظرة اجمالية للمسرح الامريكى فى الفتــــرة الاخيرة ، يتضح فيها ان سنوات العسر كانت اكثر من سنوات اليسر . ولكن هذا كان شان المسرح دائما ، فى كل زمـــــان ومكان . فامامنا المسرح الاغريقى : لم يتبق من تراثه العظيم سوى اربعين او خمسين مسرحية تقريبا ، وليست كلها روائع بالطبع . واذا كنا نرى على المسرح الامريكى موضوعات مكررة معادة ، واذا كنا نرى نفس المعارك مع النظم الاقتصـــادية ، فليس معنى ذلك أن المسرح الامريكى يحتضر . فما زلنا نرى كل يوم كتابا جددا يقدمون للجمهور مسرحيات ناجحة قد تنظر اليها عين التاريخ فيما بعد على أنها روائع .

عبد العزيز حمودة

---

(١) « ساحرات سالم » .

***

روبرت همفرى
تيار الشعور فى الرواية الحديثة

STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL

by: ROBERT HUMPHREY

University of California Press, 1959

يتعرض هذا الكتاب ــ وهو الأول من نوعه ــ لمسالة من أهم المسائل التى تصادف المشتغلين بالرواية فى العصر الحديث وهى « تيار الشعور » ، وكيف كان تصويره فى الرواية الحـــديثة ، والوسائل الفنية التى توسل بها كتاب الرواية التى تتناول تيار الشعور لرسم شخصيات رواياتهم ، وكيف تأتى لهم أن يضفوا على الوعى الانسانى ــ غير المرتب أصلا والمتقطع بطبيعته ــ شكلا فنيا استعاضوا به عن ــ أو أضافوه الى ــ الحبكة والشـــكل الفنى التقليدى للرواية .

وقد صدر هذا الكتاب فى عدة طبعات مختلفة كان أولها عام ١٩٥٤ عن دار جامعة كاليفورنيا وكان آخرها طبعة رخيصة صدرت عام ١٩٥٩ عن نفس الدار .

ومؤلف هذا الكتاب ــ الأستاذ روبرت همفرى ــ استاذ الأدب الانجليزى بجامعة كاليفورنيا وقد نشرت له المجلات الســـــيارة أشعارا وقصصا قصيرة .

والكاتب الى جانب أنه يعرض للجوانب المجردة من تكنيـــــك الرواية وخاصة تلك التى تتناول أصلا دقائق الوعى الداخـــلى للانسان فى مرحلة أقرب ما تكون الى اللاوعى ، والتى تتدرج حتى تصل الى نقطة غير بعيدة عن مرحلة الـــكلام Speech level حيث ينتظم شعور الانسان ويصبح الى حد كبير واع ينتقى كلماته وعباراته أو على الأقل ينطق بها بعد تفكير أقرب الى الانتظام ــ الى جانب هذا كله يعرض الكاتب آراءه من خلال مناقشة لبضع روايات لمشاهير الكتاب الانجليز والأمريكيين الذين برعــوا فى تصوير تيار الشعور عند شخصيات رواياتهم بل عرضوا من خلال هذا التيار صورة لانسان العصر الحديث بآماله وآلامه ودقائق شعوره الخفية وخيبة الأمل التى تصادفه والمآسى التى أصبحت تشكل جزءا لا يستهان به من كوميديا الحياة الحديثة .

وقد صاغ التعبير « تيار الشعور » ــ لأول مرة ــ الفيلسوف الأمريكى ويليام جيمس فى كتابه « أسس عـــلم النفس » (١) ويقصد به أن الشعور الانسانى متصل كالجرى وأنه ما من حاجز منيع يفصل بين ما حدث للانسان فى الماضى وما يحـــدث فى الحاضر ، وهى احدى الأفكار التى يقوم عليها علـــم النفس الحديث وتستخدمها مدارس التحليل النفسى لكشف الجوانب المستترة من شخصية الانسان .

وفى الفصل الأول من الكتاب وعنوانه « الوظائف » يقـــول الأستاذ همفرى فى محاولة لايضاح ما يقصده بكلمة شـــعور حتى لا يكون هناك خلط فى الفهم ــ يقول : تشير كلمة شـــعور الى كل « منطقة الانتباه العقلى بادئه من (ما قبل الشـــعور) Preconsciousness خـــــــلال مراحـــل العقـــــل المتعـــــددة حتى نصــــل الى أعـــلى مرحـــــلة من مراحل اليقظة Awareness العقلية المتزنة ، وقـــد عنيت الرواية السيكولوجية بهذه المرحلة الأخيرة .. أما وجه اختلاف الرواية التى تعرض تيار الشعور من الرواية السيكولوجيـــة فهى أن الأولى تعرض هذه المراحل غير المرتبة .. أو تلك التى تقع على هامش الانتباه .. وهناك مرحلتان متميزتان وهمـــا « مرحلة الكلام » Speech level ومرحلة « ما قبل الكلام » Prespeech level وهذه المرحلة الأخيرة لا رقابة عليهـــا ولا تحكم فيها وهى ــ أولا وأخيرا ــ محور اهتمام جل الروايات التى نناقشها فى هذا الكتاب ، واذا نظرنا الى الشعور على انه جبل ثلجى فى المحيط ــ كل الجبل وليس ما يظهر فوق السطح منه فقط ــ فان اهتمام الرواية ، التى تعرض تيـــار الوعى ، منصب على ما يقع تحت هذا السطح ، وعلى هذا يمكن تعريف الرواية التى تتناول تيار الشعور بأنها نوع من الروايات ينصب فيها اهتمام الكاتب الاساسى على استكشاف مراحل ما قبـــل الكلام فى الشعور ، هادفا من وراء ذلك الى كشف الوجـــود النفسى لهذه الشخصيات »

ثم يستعرض الاستاذ همفرى كتاب الرواية الذين صوروا تيار الشعور فى رواياتهم بادئا بدوروثى رينتشاردسون (٢) فيقول انه على الرغم من كونها رائدة الكتابة فى هذا النوع الروائى الحديث الا أن حظها من الشهرة لا يعادل من تلاها فى هذا المضمار ، ورغم انها قد اخترعت التصوير الروائى لتيار الشعور ، فقد أصبحت قيمة أعمالها تاريخية بحتة وذلك لأنها كانت « تغفو نفسها فى تصوير طوفان من التفاصيل الواقعية الخالية من الشكل الفنى » .

ثم ينتقل الكاتب الى الحديث عن فرجينيـــا وولف .. التى ارادت أن تصوغ امكانيات ومراحل التحقيق الداخلى للحقيقة

---

(1) *William James, The Principles of Psychology, (New York, H. Holt, 1980), 1,239.*

(٢) *Dorothy Richardson (b. 1882).*

فى رواياتها ـ حقيقة كانت تعرف أنه لا يمكن التعبير منها على مستوى سطحى وعلى هذا فقد بحثت عنها فى مراحل الشعور العميقة » ، ويسوق همفرى روايتين لفرجينيا وولف تتضح فيهما طريقتها فى تصوير هذه الحقيقة وهما «مسز دالواى» (١) و « الى المنار » (٢)

ثم يتحدث الأستاذ همفرى بعدئذ عن جيمس جويس ، وكيف حقق الموضوعية فى روايته « يوليسيس » التى لا نلمح فيها ادنى أثر لشخصية الراوى مما يجعل القارىء يشعر أنه على اتصال مباشر بالحياة التى صورت فى الرواية .. وهى محاولة من جانب جويس لتصوير الحياة كما هى ، مثله بالضبط كمثل الكتاب الواقعيين والطبيعيين ، ثم يتساءل همفرى عن هدف جويس من هذا التصوير اللاذاتى لشخصيات روايته من الداخل ويجيب على تساؤله بقوله : « ان الوجود فى رأى جويس عبارة عن كوميديا وان على الكاتب أن يسخر من الانسان ـ برقة لا بمرارة ـ لدوره الذى لا يناسبه والذى يستحق الرثاء لمكانته فى مركز الخلق ..

وبتحقيقه للموضوعية وخلق المسافة بينه وبين شخصيات الرواية يتمكن جويس من تصوير ضعة الانسان وعدم التناسب بين مثله وواقعه ، وسوقية كثير من الأشياء التى يعتبرها مثلا أعلى، وقد اختار جويس أوديسة هوميروس كاطار يصور من خلاله انسان القرن العشرين « كى يوازن بين العالم البطولى فى الأوديسة والعالم المظلم الكئيب فى القرن العشرين قرن أمثال بلوم وعلى هذا كان استخدام جويس للمنولوج الداخلى وسيلة أيضا لتحقيق التعادل بين التافه والعميق وكان من نتيجة تصويره البالغ للحياة فى يوليسيس أن أصبح من الواضح أن المثل أو القيم لا مكان لها فى هذا العالم .

وشعور الرثاء الذى يخرج به القارىء بعد قراءة يوليسيس ليس معناه ان جويس يرثى للانسان أو يشفق عليه ولكنه نتيجة لأن الانسان يظن فى نفسه البطولة .. وكانت خير وسيلة لتصوير هذه المفارقة وهذا التناقض هى تصوير تيار الشعور لدى ليوبلدبلوم رمز الانسان العادى فى هذه الرواية .

ثم ينتقل همفرى الى الحديث عن ويليام فوكنر الذى يستغل امكانيات تيار الشعور فى السخرية عند تصويره للنفس البشرية ورغم أنه يعالج فى معظم الأحيان موادا كوميدية الا أنه ـ مثل توماس هاردى ـ كاتب تراجيدى الى أبعد الحدود .

ثم يستعرض الأستاذ همفرى رواية فوكنر « الصوت والغضب » (٣) قائلا : بأن انتحار كوينتين كان نتيجة لمعرفته الحقيقة ، وكان الموت هو الطريقة الوحيدة التى تمكنه من الهرب من هذا العالم الحقيقى .. ونستطيع القول بأن وعى كوينتين كان عدوه الحقيقى ..

وقد ساهم هؤلاء الكتاب فى تطوير الرواية بأن فتحوا لها افاقا جديدة باضافة عالم العقل والوجود النفسى الى العوالم الموجودة أصلا فيما أنتجه الكتاب السابقون من روايات أى عوالم الحوادث والمؤثرات الخارجية .

ثم ينتقل همفرى لمناقشة التكنيك فى الرواية التى يغلب عليها استخدام تيار الشعور وهو فى هذا الجزء ينفى وجود ما يسمى تكنيك تيار الشعور معقبا بان من الأصح أن نقول : الوسائل التكنيكية لعرض تيار الشعور فى الرواية

وهو يقسم هذه الوسائل الى أربع

١ ـ المونولوج الداخلى المباشر

٢ ـ المنولوج الداخلى غير المباشر

٣ ـ الوصف بطريقة الاحاطة بكل شىء

٤ ـ المناجاة Omnicient description Soliloquy

ثم يفرق همفرى بين المونولوج الداخلى المباشر والمونولوج الدرامى أو المناجاة المسرحية بقوله ان المنولوج الداخلى المباشر

(١) To The Lighthouse.

(٢) Mrs. Dalloway.

(٣) The Sound and The Fury.

« يستخدم فى الرواية للتعبير عن المضمون النفسى للشخصية فى صورته الأولية غير المرتبة قبل أن يمكن صياغتها فى الحديث ودون ما تدخل من الكاتب » أى أن الكاتب يكتفى بأن يقدم فى روايته عناصر تكوين الوعى النفسى لشخصيات روايته دون أن يعلق عليها أو يظهر فيها ودون افتراض وجود القارىء ثم يسوق همفرى الجزء الأخير من رواية يوليسيس لجويس ـ وبالتحديد الصفحات الخمس والأربعون الأخيرة فى الرواية ، والتى يصور فيها جويس تيار الشعور لزوجة ليوبلد بلوم (مولى) وهى مستلقية الى جوار زوجها بعد أن عاد الى المنزل متأخرا وطلب أن تحضر له طعام الافطار فى سريره، وفى الجزء الذى يسوقه همفرى يتضح لنا ما يقصده بالمنولوج الداخلى المباشر حيث لا تلقى « مولى » بالا الى قواعد الاجرومية أو تركيب الجمل أو الاقتصار على فكرة واحدة فى شعورها الداخلى وحيث لا توجد أدوات ربط أو علامات ترقيم فى الجملة ، وحيث يختفى الراوى نهائيا فى هذا الجزء فلا يعقب مثلا بقوله .. وفكرت .. او .. وقالت فى نفسها

وفى شرحه للمنولوج الداخلى غير المباشر يقول الكاتب ان الفرق بين هذين النوعين من المونولوج الداخلى هو اننا فى المنولوج غير المباشر نحس دائما بوجود الراوى مما يؤدى الى نوع من التماسك النسبى فى الرواية ، اذ يرشد فيها الراوى القارىء ويأخذ بيده متدخلا بذلك بينه وبين الشخصية ليبين له مراحل الوعى النفسى لهذه الشخصية ويربط بين أجزائها ، ويستشهد همفرى على ذلك بروايات فرجينيا وولف التى تعتمد اعتمادا كبيرا على المونولوج الداخلى غير المباشر فى تقديم تيار الشعور عند شخصياتها .

ثم ينتقل الاستاذ همفرى الى ايضاح ما يعنيه بالوصف بطريقة الاحاطة بكل شىء مستشهدا على ذلك بالكاتبة الانجليزية دوروثى ريتشاردسون التى تجعل القارىء على اتصال دائم بما يدور فى تيار الشعور لشخصية ميريام بطلة روايتها « الحج » (١) بطريقة الوصف على لسان الغائب Third Person ويعقب الكاتب على ذلك بقوله ان هذه الطريقة هى احدى الطرق التقليدية التى صاحبت الرواية منذ نشأتها الاولى

ثم يقول همفرى أن الفرق الأساسى بين المناجاة والمونولوج الداخلى المباشر هو أن المناجاة تفترض وجود قارىء أو مستمع دون تدخل من الراوى وأنها تصور مرحلة نفسية تقترب من الترتيب وتسهم بذلك فى تطوير الحدث وأحكام الحبكة فى الرواية .

ثم يسوق همفرى رواية فوكنر « رقدة الموت » (٢) والتى تتكون من خمس عشرة مناجاة على لسان خمس عشرة شخصية فى الرواية كل على حدة والتى يتضح فيها أيضا تقديم فوكنر للمضمون النفسى لتيار شعور هذه الشخصيات من خلال المناجاة .

ثم يضيف همفرى نوعين آخرين من الوسائل التكنيكية لعرض تيار الشعور وهما الطريقة الدرامية ـ كما فى فصل « مدينة الليل » (٣) فى يوليسيس لجويس الذى يقابل فصل الساحرة كيركى Circe فى أوديسة هوميروس والذى يقع كله داخل شعور ليوبلدبلوم وستيفن ديدالوس عند وجودهما فى احدى مواخير دبلن ، وثانى هذه الوسائل هو استخدام أبيات من الشعر فى الرواية للتعبير عن تيار الشعور عند شخصيات هذه الرواية ، ولكن هذه الطريقة الأخيرة ليست بذات قيمة بين الوسائل التكنيكية لعرض تيار الشعور

ثم يتحدث الكاتب بعد ذلك عن الصعوبات الفنية التى تقف فى طريق تقدم تيار الشعور فى الرواية وكيفية جعله مقنعا، فيقول انه ثمة نوعين من الصعوبات يصادفان الكاتب عند محاولته تصوير تيار الشعور فى روايته أولهما أن الشعور لدى كل انسان أمر شخصى خاص به وآخرهما ان الشعور ليس ثابتا

(١) Pilgrimage.

(٢) As I lay dying.

(٢) Night Town.

ولكنه دائما فى حالة حركة لا يحدها زمان ولا مكان فان لكل « شعور » عالما زمانيا ومكانيا خاصا به وكل ما يدخل الشعور يصبح هناك « فى اللحظة الحاضرة » دون ما اعتبار للزمن .

وللتغلب على هذه الصعوبة يتبع الكاتب طريقة توارد الخواطر الحر Free association اما بالتشابه واما بالتضاد (فمثلا كلمة ابيض تسترجع منا كل المواد البيضاء كما قد ينتقل بنا الفكر فى ومضة الى اللون الأسود) ويحكم توارد الخواطر الحر ثلاثة عوامل هى الذاكرة ، والحواس ، والخيال .

● تيار الشعور وتكنيك السينما :

ينتقل همفرى الى نقطة هى فى نظرى أهم ما أثاره فى الكتاب اذ يشرح فيها الطرق السينمائية التى يستخدمها الكتاب لتصوير تيار الشعور لدى شخصياتهم ويعدد هذه الطرق قائلا بأن الوسيلة الاساسية هى المونتاج ثم يليها

تعدد المناظر Multiple View
والابطاء Slow ups
والتلاشى Fade outs
والقطع Cutting
واللقطة القريبة close ups
والطريقة البانورامية Panorama
الاسترجاع والمناظر المسترجعة Flash backs

ويقول همفرى أن ظاهرة استخدام هذه الطرق السينمائية فى الرواية لتصوير تيار الشعور ترجع الى محاولة الكاتب التغلب على الحواجز الزمنية والمكانية فى الرواية لتصوير مضمون تيار الشعور كما هو ، ثم يستشهد بطريقة جويس فى كتابة رواياته التى تحتم عليه الانتقال السريع بين الحاضر والماضى والمستقبل مستخدما فى ذلك عين الكاميرا التى يمكن ان تجمع مناظر متباعدة فى نفس اللحظة ونفس المكان مصورا فى ذلك الحياة الداخلية للشخصية جنبا الى جنب مع الحياة الخارجية وخاصة فى « يوليسيس » ثم يسوق عدة أمثلة من روايات فرجينيا وولف ويشرح فيها الطرق السينمائية التى استخدمتها لتصوير تيار الشعور عند شخصياتها

ثم ينتقل همفرى بعد ذلك الى الحديث عن صعوبة تصوير تيار الشعور « الخاص بالشخصية » ويستنبط عدة طرق استخدمها جويس وفرجينيا وولف وفوكنر للتغلب على هذه الصعوبة منها تصوير التقطع فى تيار الشعور عند الشخصية باستخدام صور بلاغية معروفة والايحاء بتعدد ظلال المعانى المختلفة باستعمال الصور والرمز

ثم يستهل الكاتب الفصل الرابع الذى يتحدث فيه عن الأشكال الفنية لهذا النوع من الرواية بقوله ان مشكلة الشكل الفنى هنا هى كيف نخضع الفوضى للنظام ؟ فالكاتب يصور الفوضى (تيار الشعور فى حالته المتقطعة غير المرتبة) وعليه ان يضفى عليها شكلا فنيا حتى تتكامل للرواية مواصفات العمل الفنى

والرواية تتطلب نمطا ونظاما ووضوحا كى يستطيع القارىء أن ينظم ويركز وعيه حتى يتمكن من فهم وتفسير الرواية والاستمتاع بها وربما استطاع كاتب الرواية التقليدية أن يحل هذه المشكلة عن طريق الحبكة بيد أن الرواية التى تعالج تيار الشعور لا يهما حبكة الأحداث الخارجية بل تصوير الحياة النفسية الداخلية للشخصية ومن ثم فقد كان على الكتاب الجدد أن يخلقوا أشكالا فنية جديدة لاضفاء شكل فنى يمكن به تحقيق الوحدة بين أجزاء هذه الروايات

ثم يقسم همفرى هذه الأشكال الى سبعة

١ ـ الوحدات الأوسطية (وحدةالزمان ـ المكان ـ الشخصية والحدث)
٢ ـ النغمة الغلابة أو الليتموتيف Lietmotif
٣ ـ الأنماط الأدبية المعروفة (مثل تحويل الجد الى هزل) Burlesque
٤ ـ التركيب الرمزى
٥ ـ التركيب الشكلى للناظر
٦ ـ التقسيمات الطبيعية الدورية (فصول السنة ، المد والجزر الخ)
٧ ـ التقسيمات النظرية الدورية (التركيبات الموسيقية ، دورات التاريخ)

ثم يبدأ همفرى عرضا مفصلا لرواية جويس « يوليسيس » موضحا فى هذا العرض كيف استنفد جويس هذه الأشكال الفنية فى هذه الرواية وحدها بل زاد عليها انماطا لم تعرف قط من قبل فمثلا من ناحية الوحدات التقليدية نجد أن الرواية تقع حوادثها فى يوم واحد ـ ثمان عشرة ساعة بالتحديد ـ وفى مكان واحد ـ دبلن ـ وتصور من خلال وجهة نظر ثلاثة أشخاص فقط (ليوبلدبلوم ، زوجته مولى وستيفن ديدالوس) ولكن هذا لا يمنع أن الرواية تتنقل عبر مسافات مكانية وزمانية شاسعة البعد : أى أن الوحدات الثلاث موجودة وغير موجودة فى الرواية ـ بيد أنه لا تناقض فى هذا ، فحكمنا على الرواية تحدده وجهة نظرنا لحوادثها هل تحدث داخل عقول الشخصيات ؟ أم هى ذلك الحدث السطحى الهزيل أو الاوديسة الخارجية لليوبلدبلوم ؟

ولان يوليسيس تصور تيار الشعور وتتناول الحياة النفسية للشخصيات الثلاث فان الحدث الرئيسى فيها يقع داخل عقول هذه الشخصيات وهنا تصبح الوحدة الفنية مستحيلة لان النفس بطبيعتها غير مرتبة ولا تعترف بالحدود الزمانية ، والمكانية ، التقليدية ، ومن هنا فقد كان على جويس اضفاء هذا الشكل الخارجى على الرواية حتى يمكن تتبعها كما أنها تؤكد الطبيعة النفسية لشخصياتها بالمفارقة بين الشكل العام الجامد للرواية وانعدام هذا الشكل فى داخل الشخصيات .

ثم يسترسل الأستاذ همفرى فى عرضه للاشكال الفنية الأخرى التى تضفى تماسكا على الرواية ويبرز منها النغمة الغلابة الليتموتيف كأحد هذه الأشكال قائلا بان هذه النغمة تتمثل فى الصور البلاغية والرمزية المرتبطة بفكرة واحدة ثابتة اذ تتردد فى أجزاء متباعدة من الرواية للم شتات شعور الشخصيات .

ثم ينتقل الكاتب الى الشكل الثالث الذى يستخدمه جويس فى يوليسيس وهو المسخ Parody ويعنى هنا مسخ أوديسة هوميروس ، فقد قسم جويس روايته بنفس النمط المستخدم فى الأوديسة بل جعل الشخصيات نفسها توازى الشخصيات الثلاث الرئيسية فى ملحمة هوميروس .

فليوبلدبلوم يوازى أوديسيوس بينما يمثل ستيفن ديدالوس شخصية تليماخوس بن اوديسيوس الذى يبحث عن أبيه (ستيفن أيضا كان يبحث عن أب روحى فى الرواية) أما الزوجة مولى فهى النسخة الممسوخة من بنيلوبى زوجة أوديسيوس الوفية العفيفة (لم تكن مولى بالتى تبالغ فى فى الحرص على شرفها او شرف زوجها)

ثم يشرح همفرى كيف استخدم فوكنر الحبكةالتقليديةلاضفاء الوحدة على روايته « رقدة الموت » التى تشكل نقطة التقاء بين روايات تيار الشعور والروايات التقليدية ، وعلى هذا لا يحتاج فوكنر الى أشكال فنية أخرى كى تتماسك روايته .. اما فى رواية « الصوت والغضب » حيثيعرض فوكنر شخصيات أكثر تعقيدا من تلك التى تظهر فى « رقدة الموت » فانه يستخدم التركيب الرمزى والنغمة الغلابة كى يزيد وضوح تيار الشعور فى الرواية .

اما دوروثى ريتشاردسون فكانت تعتمد أساسا على وحدة الشخصية لاضفاء الشكل الفنى على روايتها « الحج » ، فان ما يحدث فى الأجزاء الاثنى عشر من الرواية انما يعرضما يكفى اذ وجهة نظر الشخصية الرئيسية ميريام « وفى هذا ما يكفى اذ ان الكاتبة لا تغوص الى أعماق بعيدة فى وعى ميريام »

وفى الفصل الأخير من الكتاب يقول الأستاذ همفرى « لقد دخلت رواية تيار الشعور ، المجرى الرئيسى للرواية وأصبحت طرق تصوير هذا التيار طرقا تقليدية .. فى القرن العشرين »

فاروق عبد الوهاب





بادرة طيبة ظهرت فى الشهر الماضى فى محيط المجلات الادبية ، اذ صدر لاول مرة فى مصر عددان خاصان عن مجلتى « الكاتب » و « الادب » يعالجان الانتاج الادبى والفنى لكاتبين على قيد الحياة هما : طه حسن ونجيب محفوظ • هى بادرة طيبة من حيث العناية بتقييم انتاجنا الفكرى المعاصر بصفة عامة ، ومن حيث دراسة الاحياء من أدبائنا بصفة خاصة •

على أن الفرق كان كبيرا للغاية بين عدد يناير من مجلة « الكاتب » الذى خصصت أغلب صفحاته عن نجيب محفوظ ، وبين العدد الصادر معه فى نفس التاريخ عن الدكتور طه حسين • فقد عنيت « الكاتب » بتكليف مجموعة من الباحثين والنقاد منهم الدكتور غنيمى هلال والاساتذة يوسف حلمى وفؤاد دواره وجلال السيد ، لبحث ودراسة بعض الجوانب الهامة فى أدب نجيب محفوظ • ولهذا السبب كان العدد زاخرا بالموضوعات الحية التى ناقش كتابها معظم أعمال هذا الفنان الكبير • غير أننى أرى فى التحقيق الادبى الذى قام به الناقد فؤاد دواره مع نجيب محفوظ ، أهم مواد العدد ، فقد تميز بشموله للعديد من الزوايا الجديدة على قراء نجيب فى شخصيته وأدبه معا • ولست أعتقد أن تلخيص هذا الحديث أمر مجد ، ويكفى الاشارة الى أنه أشمل وأعمق ماقرأت من أحاديث نجيب محفوظ • والجديد أيضا فى هذا العدد الموضوع ، الذى كتبه جلال السيد تحت عنوان « تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ » يبدأه بقوله « تعتبر الثلاثية من أهم المراجع لدارس التاريخ فى الفترة مابين ١٩١٧ـ١٩٤٤ فهى تعطى صورة واضحة حقيقية للمجتمع وتياراته السياسية وأفكاره النظرية واهتمامات أبناء هذه الفترة وأمزجتهم الشخصية وسيكون اهتمامنا بالجانب التاريخى فقط وبالتطور السياسى وانعكاسه على الطبقة الوسطى وموقفها من ثورة ١٩١٩ »

ثم يختتم هذا البحث الشيق بقوله : « ان ثلاثية نجيب محفوظ ترصد التاريخ وتفسره التفسير الصحيح • ومن هنا كانت عظمة نجيب محفوظ الذى يسير دائما مع التاريخ والتطور » • وقد علمت من كاتب هذا المقال أنه سيواصل دراسة هذه الزاوية التاريخية فى أدب نجيب محفوظ فى أبحاث قادمة •

أما مجلة « الادب » فلم نحظ منها بما توقعناه من عدد خاص حول طه حسين ، اذ فوجئنا بالصفحات الخمسين التى يتكون منها العدد ، تخلو من أية دراسة أو بحث أو مقال عن الشخصية التى خصصت لها المجلة هذا العدد • وانما امتلات الصفحات بمجموعة من الصور الفوتوغرافية التى تؤرخ لمراحل التطور الاجتماعى للدكتور طه ، بالاضافة الى مختارات قديمة سبق نشرها من شعره ونثره • وبالرغم من هذا التقصير فان المحرر يصدر العدد تحت عنوان (هذا العدد •• منهج) بقوله : « هذا العدد تقدير لادب طه وتمهيد لدرسه ، وهذا التقدير ليس باليسير ولا السهل ، على من يزن مايقول ويرهب التبعه ، ويخاف المسئولية •• ثم هذا التمهيد للدرس ايذان بمنهج يخالف الشائع من عمل الناس ، فى البحث والحكم ، وبالتناول القريب ، والاخذ اليسير ، والمساس الهين •• فليهيىء القارىء نفسه لما سيأخذه به هذا العدد الخاص من كشف خطأ ، ورسم لمنهج أساسه الاناة والصبر ، ومحوره الاحاطة والتقصى ومداره الدقة والجرأة ، وصميمه الحرمة والتبعة ، على ماسنرى من فكرة عامة فى هذا كله قريبا » •• وما أن يهيىء القارىء نفسه بهذه الكلمات الجادة جميعا ، حتى يفجعه المحرر بتقريره أن صعوبات جمة واجهت صدور هذا العدد « حتى لتؤثر ــ المجلة ــ أن تذكر اسم طه حسين عاطلا من عامة ألقابه العلمية والمدنية ، كما أنها لاتعرض فى هذا العدد أو مثله مما قد تصدره عن معاصر ، لشىء من التحليل أو التعليل أو التقرير لبعض أمره ، لانها ترى أن هذا مما لم يحن وقته بعد » •

لذلك كانت المقارنة بين « الكاتب » و « الادب » فى عدديهما الاخيرين ، لاأساس لها ، فقد اجتهدت الاولى فى أن تقدم شيئا يستحق التهنئة الحارة الصادقة .

ونعرج على المجلات البيروتية ، فنقدم هذا الشهر مجلة « الاديب » التى يصدرها الاستاذ ألبير أديب منذ اثنتين وعشرين سنة •• ففى مطلع العام الجديد تهدينا نخبة من الابحاث الطيبة حول « بيشنودى •• شاعر من الهند » لسعد صائب ، و « كيف أصبحت قصصيا » لمحمود تيمور ، و « نظرات فى شعر الزهاوى » لهلال ناجى ، و « مع بسكال المفكر الانسانى » لجورج سالم ، و « زكى مبارك : أزمة العصر وقضية الشراب » لانور الجندى ، و « العقل والمادة » لعبد العزيز جادو • ومن أكثر البحوث جدية ماكتبه اميل توفيق تحت عنوان « فى فلسفة التقدم الاجتماعى بين كريستوفر دوسون وابن خلدون » جاء فيه أن دوسون يقول بأن ازدهار الحضارة والوصول بها الى مرتبة امتداد الحضارة ، أو المدنية ، انما يتوقف على عاملين رئيسيين هامين : أولهما وجود حافز مقدس للحياة الجماعية يكون محورا للوجود ، ويحفز الناس لبعث الطاقات ويوجه المجتمع نحو التكامل ، ويوحد الناس على قيم التعاون والخير والتضحية والفداء فى سبيل خير الجماعة وصالحها ، هذا العامل هو العامل الدينى الذى يعتبر محور المدنية ، وان انهياره انهيار للخلق والقيم ولمكونات المدنية نفسها • ومن أمثلة المدنيات التى يسوقها دوسون المثالية اليونانية كنموذج للمدنيات القديمة الباقية كنوع من الحضارة فى صورتها العقلية • أما المثالية المسيحية والمثالية الاسلامية فهما مثلان رائعان لازدهار مدنيتهما فى الغرب والشرق على السواء •

أما العامل الثانى ، فهو التقدم العلمى ، أى ازدياد نمو الانسان لمعرفة قوانين الطبيعة وتطبيقها وتسخيرها لاسعاده المادى ، على أن دوسون يرى التقدم الاجتماعى ومن ثم التقدم الحضارى رهنا بمدى التكيف بين هذين العاملين بحيث يمكن توجيههما ، وبحيث يتكلف كل اتجاه مع الآخر ، دون أن يقوم صراع يعطل قوى التوازن بينهما ، وهو التوازن الذى من شأنه أن يخلق عنصرا هاما هو حرية التغير • ويؤمن دوسون كذلك بالاثر الذى تحدثه الصلات المادية والثقافية بين الجماعات المختلفة • فانماء المدنية ليس فى اغلاقها على نفسها ، ولكن فى اتصالاتها بغيرها •• وهو يربط العامل الاول (ويسميه تسمية شاملة

بالعامل الفكرى) يربطه باللغة فهو يتماثل فى تفكيره مع العالم الحضارى ريفرز اذ هما يتفقان على أن الجماعة المنعزلة لاتنمو ولا تتقدم ولكن انتشار أفكار جديدة وطرق جديدة انما يحدث فى المجتمع تركيبا جديدا يبعث على نهضة المجتمع ويقود خطاه نحو التقدم والنماء • والتكوين الاجتماعى يتطلب جملة من العقائد التى تحتوى على قيم يتفق عليها ، شعوريا أو لاشعوريا ، وعلى نظام اجتماعى مستمر تقوده القوى الرشيدة العاقلة فى المجتمع ، وللوصول لهذه الغايات ينبغى أن تتغلغل قوة سامية كبرى ، عن طريق اللغة ، تعلو فوق الانسان والطبيعة ، الى قلوب الناس • وهذه العقائد هى العقائد الدينية التى ينطوى تحت لوائهـا النظـام الاجتماعى • ويعتقد دوســون ان الجمـاعة التى تؤلف مجتمعا بغير عقيدة انما تشبه جماعة من الزراع يزرعون ويحرثون بدون معرفة لفصول السنة الطبيعية • بل انه يؤمن بأن ازدهار المدنية هو أن تنمو خارج حدودها ليتعلمها غيرها •

ويستطرد الاستاذ اميل توفيق فى بحثه القيم قائلا « •• والآن ناتى الى النظرة الفلسفية للتقدم عند الفيلسوف العربى التونسى ابن خلدون • واضع أسس علم الاجتماع الحديث بالاضافة الى كونه أكبر المؤرخين العرب الذين أخذ عنه فلاسفة الغـرب • ويوجز لنا الكاتب نظرة ابن خلدون فى التقدم أو التطور الاجتماعى فيما يلى :

١ ـ الاقتصاد كاساس من الاسس الهامة التى تؤثر على الامة • فابن خلدون من هذه الزاوية يعد من اوائل الذين نادوا بمبدأ هام اتخذه الماركسيون حجر الزواية ، ولكنه يتقابل فعلا مع دوسون ، لانهما لايجعلان الاقتصاد هو الاساس الاوحد (١) •

٢ ـ التربية والاكتساب ، لا الوراثة ، هما العاملان المهمان فى دفع عجلة المجتمع نحو التقدم ، فهو يقف الموقف الذى يميل به للاعتقاد بأن التغير الاجتماعى رهن بالتربية المكتسبة فهى التى تقرر معتقدات الافراد وميولهم أكثر مما تفعل الوراثة كما أن ابن خلدون لايحتمل أبطالا مثل مافسر كارليل •

٣ ـ الاعتزاز بالشرف والانتساب للعصبية ، هما اللذان يدفعان زمرة من الناس الى أن تقوم وتقتتل وتفرض سلطانها وتتسلم زمام الحكم • فالعصبية (وهى عنده عنوان الشرق الوحيد) هى المحور الذى يقوم عليه أساس البيت المالك أو الاسرة السائدة • وعند هذه النقطة يتوقف الباحث ليقول ان ابن خلدون •• كان فى عصر لم تعرف فيه القوميـة ، بل كانت أوروبا تئن تحت نير الاقطاع ونحن ندرك أن مثل هذا التفكير يمكن مد مقدماته ليكون ارهاصا لمعنى أعم هو القومية ، لانه يوحى بسيادة أكبر وعصبية أعلى وشرف أسمى وأرفع هو القومية التى لم يكن قد تبلور لها أى مفهوم » •

٤ ـ لاتقوم فلسفة التاريخ وحدها عند ابن خلدون على تطور العصبية ، بل يترتب على هذا التطور أيضا مايقـــع من تغيير لاينقطع فى حال الناس وهو ماسماه باريتو (دورة الخواص) أى الارتقاء الاجتماعى لبعض الافراد أو الاسر • ولهذا الرأى صلة بازدرائه للفرد وبتفكيره فى اهمية الجماعة الانسانية ، مماثلا فى ذلك لتفكير كثير من علماء الاجتماع فى فيما يسمونه بالعقـل الجمعى والعصبية عنده تبنى على التضامن •

٥ ـ ان نظرة ابن خلدون جبرية ، فى اطار العقيدة الاسلامية ، من ناحية الايمان • ولكنه يؤمن بالتربية والتعليم والاكتساب لانها وسيلة التقدم •

ورغم جبريته فهو يعتبر أن الحرب لابد منها لا التواكل ، لكى ينتصر الفريق المعتز بشرفه المفتخر بعصبيته وهو فى هـــذه الجبرية « فى اطار العقيدة » والقصدية فى الايمان بالحـــرب لنصرة العصبية •• يلتقى بعنصرى دوسون ، وان كانا مختلفين فى التشكيل العام •

٦ ـ فابن خلدون يرى ان عصـــبية القبيلة « وهى ناتج اقليمى » وأن الدين « وهو قوة عالمية » عنصران فاعـــلان فى التاريخ وفى تقدم الجماعة • ففى ارتباط العشائر حول الدين انماء للحضارة وسبيل لازدهار المدنية وفى فشـــلها فشـــل للمدنية ذاتها •

وينتهى الكاتب اميل توفيق فى خاتمة مقاله الى نتيجة هامة هو أن « فى منطق ابن خلدون التقاء بكريستوفر دوســون ، ففى منطقة ثنائية تجمع بن الدين والشرف والعصبية (العـــامل الفكرى) الى الاستثمار المادى والاقتصادى « العامل المادى » ، وهى ثنائية تقابل ثنائية دوسون • وفى منطقه كذلك وجود ذلك التوازن الذى يحمل فى طياته حرية التغير » •

والعدد الاخير من « الآداب » يضم مجموعة من الابحاث حـول القومية العربية لعلى بدور ولغة الحوار بين الفصحى والعاميـــة ليوسف الشارونى والخيال والرؤية الشعرية لايليـــا حاوى • والبحث الفلسفى فى هذا العدد للدكتور زكريا ابراهيـــم عن « المشكلة الخلقية عند الفيلسوف الوجودى » قال فيه : « لقد كانت الفلسفة التقليدية تحاول أن توصلنا الى أخلاق تصـورية توكيدية ، تتكفل بحل مشاكلنا فى عالم مجرد • وأما اليـــوم فان مهمة فيلسوف الاخلاق لاتنحصر فى العمل على اظهار كـل شخص منا على حقيقة موقفه الخاص ، حتى يتسنى له ـ بحق ـ أن يصبح مالكا لزمام نفسه • فكل ماتقدمه لنا « الاخـــلاق الجديدة » انما هى عناصر ـ أو مواد ـ تعين كل فرد منا على تحقيق اختياره الشخصى الذى هو واجبه الخاص • ومادام لكل موجود بشرى ذاتى متناقضاته الخاصة ، وأحداثه الدراميـــة المشخصة ، فانه هيهات للفيلسوف « أو لعالم النفس » أن يحل لكل فرد منا مشكلته الخلقية الخاصة • حقا ان الفيلســـوف يستطيع أن يعين كل فرد منا على أن يستجمع شتات قواه العقلية والوجدانية ، كما أن عالم النفس قد يساعدنا على تبديد أوهامنا ودعم طاقاتنا ، ولكن « الحدث » نفسه هو وحده الذى سيـولد تصميمنا النهائى ، وليس للفيلسوف « أو عالم النفس » عـلى الحدث يد •• ان المربى البصير ـ فى عصرنا الحاضر • لم يعد يتوهم انه يستطيع أن « يدرب » تلاميذه مجرد تدريب ، بحيث يخلق منهم مايشاء كيفما يشاء !! حقا ان بعض الوالدين لازالوا يظنون أنهم يستطيعون أن ينقلوا خبراتهم بتمامها الى أبنائهم ، ولكن التجربة نفسها سرعان ماتثبت لهم أنه لاسبيل مطلقا الى نقل الحكمة المكتسبة الى الاجيال الناشئة • ومادام سبيل الحياة لابد من أن يظل دائما طريقا خاصا يضرب فيه كل فرد منـــا لحسابه الخاص ، ويخوضه دائما بمفرده ، فان فيلسوف الاخلاق لم يعد يستطيع اليوم أن يحاكى المربى الواهم الذى يعتقد ان خبرات الكبار حاسمة بالنسبة للصغار ، وانها لابد من أن تفهم وتعصمهم مواطن الزلل ! ولو كانت المشكلة الخليقة هى بهـذا القدر من السهولة ، لما وجد على ظهر البسيطة سوى « الحكماء » و « القديسين » • ولكن الفيلسوف الوجودى يعلم حق العلم أنه

---

(١) والحق أن الماركسية لاتعتبر الاقتصاد محورا وحيدا للتطور كما تشيع عنها النظريات المضادة ، وانما تدلنا كتابات الماركسيين على أنهم يعتبرون الاقتصاد أحد العوامل العديدة المشـــتركة فى عملية التطور ، غير أنه العامل الحاسم •

« المحرر »

لابد لكل جيل من أن يكون لنفسه حكمته الخاصة ، وأنه لابد لهذه الحكمة من أن تجيء ملائمة لمقتضيات عصره وطبيعة مشكلاته . وهو يعلم أيضا أنه لابد لكل فرد منا فى زمانه الخاص وموقفه الذاتى – من أن يعمل على اكتشاف شروط توازنه الشخصى . وحين يرفض الفيلسوف الوجودى كل أخلاق أزلية أبدية ، فانه يؤكد بهذا الرفض أن مثل هذه الاخلاق – ان وجدت ، – لن تكون ذات فائدة كبرى بالنسبة الى الانسان : لان الانسان مخلوق معاصر ، أو كائن واقعى ، فالاخلاق – فى نظر الفيلسوف الوجودى – مغامرة كبرى أو مخاطرة هائلة يحياها كل موجود بشرى لحسابه الخاص ، ومن ثم فانه لابد من أن تظل « مملكته ذاتية » تعبر عن « التزام » الموجود المشخص أمام وحدته التاريخية الخاصة »

ومن بيروت أيضا تصلنا مجلتان هما « الغربال » و « المعارف» .. والاولى تصدر باللغتين العربية والفرنسية ، وتدخل بهذا العدد عامها السادس ، ويرأس تحريرها الاستاذ سليم مكرزل . والعدد حافل بالقصائد والقصص والابحاث التى كتبها الاساتذة بولس سلامة واسكندر لوقا والدكتورة طلعة الرفاعى والدكتور جبرائيل جبور والاستاذ عبد اللطيف شرارة ، بالاضافة الى المهرجان الشعرى الذى تقيمه المجلة ، ونتائج مسابقاتها . ومن أهم مواد العدد ماكتبه الناقد الاستاذ وديع فلسطين تحت عنوان « الحروف اللاتينية » قائلا ان الاستاذ عبد العزيز فهمى كان أول داعية الى الكتابة بهذه الحروف وقد « وضع فى هذا الباب سفرا بسط فيه دعواه . ولكن وفاة صاحب هذه الدعوة عاجلت الدعوة نفسها ، لولا أن سلامة موسى كان يبعثها من آن الى آن مطالبا بأن تكتب اللغة العربية بحروف لاتينية ، شأن التركية والروسية والصقلية وغيرها . ومعروف أن الصلة مقطوعة تماما بين اللغة العربية واللغة اللاتينية القديمة ومشتقاتها الحديثة . فمحاولة انشاء صلة بين اللغة العربية واللغات اللاتينية الاصل لايمكن أن تتم الا على حساب التراث العربى كله ، لان الاخذ بالحرف اللاتينى يقطع كل صلة بين الضاد وتراثها القديم ، وقد ينشىء لها صلة بالآداب اللاتينية وهو أمر تكتنفه الريب الكثيرة. والحرف هو من مقومات اللغة ومميزاتها ، فان انفصل عنها تهالكت اللغة وتداعت وصارت حطاما . ومما نفهمه ونقبله أن يدعو داع الى اضافة حروف جديدة الى اللغة العربية تسد مافيها من ثغرات كحرف الباء ذى النقاط الثلاث مثلا أو حرف الفاء المثلث النقاط أو حرف الجيم المخفف غير المعطش . ولكن مما لانفهمه أو نقبله أن ندع حروف الهجاء العربية جميعا ونحاول الاستعاضة عنها بحروف هجاء لاتينية ، ثم لانكتفى بذلك بل نزف هذه الحروف الابجدية الحديثة مضيفين اليها حروفا أخرى منتقية منها كالخاء والظاء والعين والغين والحاء وما اليها » .

ويتساءل الكاتب أخيرا : « أليس هذا مضيعة للوقت ؟ وخير منه وأجدى أن ينفق هذا الوقت فى البحث عن الاساليب التى تجعل اللغة العربية لغة عصرية مطواعة للعلوم غنية بالترجمات عن الاداب الغربية والشرقية جميعا ؟ »

وقد نشرت مجلة « حوار » فى عددها الثانى ، البحث القيم الذى ألقاه الدكتور جميل صليب بجامعة بغداد فى ذكرى الكندى .. ولعل النقطة التى أثارها الباحث حول الوجود فى نظر الكندى كانت من أروع النقاط التى عرض لها حيث قال « .. لما كان الوجود فى نظر الكندى وجودين ، أحدهما حسى مشتمل على الاشياء الجزئية التى يمكن تمثلها فى النفس والآخر عقلى مشتمل على الأشياء الكلية التى لايمكن تمثلها فى النفس تمثلا حسيا ، كان طريق الوصول الى المعرفة مشتملا على وسيلتين ، الاولى هى الادراك الحسى والثانية هى النظر العقلى . أما الوسيلة الاولى فهى أقرب من الانسان وأبعد عن الحقيقة ، بها تدرك المحسوسات الجزئية الدائمة التغير ادراكا مباشرا بلا زمان ولا مؤونة ولا تعب ، وبها تثبت صورة الشيء الحسى فى المخيلة فتؤديها الى خزانة الحفظ غير مجرد من العلائق الهيولانية . وأما الوسيلة الثانية ، أعنى العقل ، فهى أبعد عن وجودنا الحسى وأقرب من الحقيقة ، بها ندرك الأوليات العقلية والمبادىء الكلية ادراكا واضحا ، وبها نكشف عن ماهيات الاشياء وطبائعها وعلائقها الذاتية بعضها ببعض » . وفى مكان آخر يقول : « ونحن » نعلم أن العقل عند الكندى جوهر بسيط مدرك للاشياء بحقائقها وله أربعة أنواع : الاول هو العقل الذى بالفعل أبدا ، وهو علة جميع المعقولات ومبدأ كل معقول فى الوجود . والثانى هو العقل الذى بالقوة ، وهو خاص بالنفس الانسانية التى تكون قبل حصول المعقولات فيها أشبه شيء بالصفحة البيضاء . والثالث هو العقل المستفاد الذى خرج فى النفس من القوة الى الفعل بتأثير العقل الاول . والرابع هو العقل الظاهر أو العقل البيانى الذى تخرجه النفس فيكون موجودا لغيرها منها بالفعل . والفرق بين العقل المستفاد والعقل الظاهر أن الاول قنية للنفس أو ملكة متى شاءت استعملتها ، على حين أن الثانى هو اظهار هذه القنية ونقلها الى نفوس الآخرين » .

ونعود الى مجلة « المعارف » التى صدر عددها الممتاز الاخير فى ديسمبر سنة ١٩٦٢ ولم يصل بعد عدد يناير . وهى مجلة شهرية تصدر عن دار مكتبة الحياة ببيروت ، يدير تحريرها الاستاذ كاظم حسن الخليل ، ويقوم بسكرتارية التحرير الاستاذ يوسف حورانى . والعدد الجديد زاخر بمجموعة من القصائد لخليل الخورى وراضى جعفر ومحمد منصور وأمين شنار وغيرهم ومجموعة من الابحاث حول « الفلسفة فى القصة والشعر » لعلى زيعور ، و « جماعية البطل » لباسم حمودى ، و « الشعر الشعبى فى العراق » لجليل كمال الدين ، و « محاولات فى تقييم الواقع الادبى العراقى » لمهدى العبيدى .

وبعد .. فان هذا الباب ، يستهدف عرض المجلة الادبية العربية أينما صدرت ، ويسره أن يتناول بالتعليق كل مايصل الى عنوان « المجلة » من ملاحظات أو مجلات لاتصل بانتظام الى سوق القاهرة . مع ملاحظة أن الباب لايضع فى حسابه مجموعة معينة من المجلات ، وانما يهدف أساسا الى تقديم أهم المواد الثقافية فى المجلات العربية خلال شهر . ولما كان الباب لايتحمل عرض جميع هذه المجلات فى وقت واحد ، فانه يؤثر « التنويع » كما يلاحظ فى هذا العدد .



المجلات الانجليزية والأمريكية



تقدمها :



الدكتورة فاطمة موسى

أصدرت مجلة « **شعر Poetry** » التى تصـــدر شهرية فى شيكاغو عددا خاصا بمناسبة مرور خمسين سنة على صــدور العدد الأول من المجلة فى أكتوبر سنة ١٩١٢ ، وبهـذه المناسبة أهدى رئيس التحرير هذا العــدد الخاص الى ذكرى هارييت مونرو مؤسسة المجلة أصلا وصديقة كثير من الشعراء الناشئين الذين أصبحوا اليوم من أساطين الشعر فى أوروبا وأمريكا ، وقد نشرت المجلة بهذه المناسبة صورا لبعض المخطوطات الأولى لهؤلاء الشعراء اما بخط اليد أو مكتوبة على الآلة الكاتبة ، وكلهاالقصائد نشرتها المجلة فى أعدادها الأولى قبل أن يبلغ كاتبوها قمم الشهرة وعليها بعض الاصلاحات ، والارشادات للمطبعة ، فهذه مقطـوعة للشاعر الأمريكى الكبير روبرت فروست ، وصفحة من « **غـزل الفريد بروفروك** » القصيدة التى لفتت الأنظار للشاعر ت.س. اليوت سنة ١٩١٧ وقصيدة بعنوان « **الفيضان** » بخط جيمس جويس ، ومقطوعات شعرية بقلم د.هـ. لورنس وبخطه أيضا .

وقد أورد رئيس التحرير فى مقدمته مختــارات من أحاديث الشعراء أنفسهم ليدلل به على الدور الهام الذى لعبته المجلة فى نشر الشـــعر والاهتمام به دون التحيـــز لمدرسة معينة من الشعراء ، وفى هذا يقول الناقد والشاعر الانجليزى ستيفن سبندر .

« ان مجلة شعر فريدة بين المجلات التى تفتح صدرهاللشعراء، فهى لا تمثل فى هذه السنوات الا أفضل الانتاج الشعرى ، ولا شىء غير الأفضل فى حين أن غيرها من المجلات تنحدر ان عاجلا أو آجلا الى تأييد « القديم » ضد « الحديث » أو أى مجمــوعة من الشعراء ضد غيرهم .

أما مجلة « شعر » فلم تجعل من الشعراء يوما أعضاء فى هيئة رسمية لمناصرة الشعر القديم ، ولم تستعد يوما القـــديم على الجديد ، أو الجديد على القديم ، وقد أثبتت سلسلة من رؤساء التحرير اللامعين أن هناك خصائص مشتركة للشعر الحقيقى عند خير الـكتاب المعاصرين ، وانتخبوا القصـــائد للنشر على هذا الأساس .

اننى ـ كشاعر ـ مدين لمجلة « شعر » اذ أطلعتنى على خيـر انتاج زملائى المعاصرين ، ولنشرها خير ما كتبت من شعر ... »

ويقول هنرى راجو رئيس التحرير ان فلسفة المجلة ليســت انتخابية eclectic بل شاملة catholic ، وهذه النظــرة تتضمن شعورا « **بأن الشعر نوع من المطلق ، أو المركز قد لا يصل اليه انسان ، ولكن يمكن الاقتراب منه مبتدئين من نقط لا تحصى ولا تعد ، ولكن كل نقطة بداية تبدو الوحيدة الممكنة بالنســبة للشاعر نفسه .** »

ويستطرد المحرر فيقارن بين الموقف فى أوائل القرن عنــدما أنشئت المجلة والموقف اليوم فقد كانت المشكلة بالنسبة لمؤسسة المجلة هى قلة الاهتمام بالشعر فى ذلك الوقت ، أما اليوم فهناك اهتمام كبير وأحاديث كثيرة ولكنه ليس اهتماما بالشعر نفسه ، بل بكل ما يرتبط به ، وما زال الشعر نفسه فى حاجة ماسة الى الأصدقاء ، ويقول ان كثيرين يسألونه بصفته محررا يقرأ الشعر يوما بعد يوم وأسبوعا بعد أسبوع « **ما الجديد فى ميــدان الشعر ؟** » ولا يجد للاجابة عليهم خبــرا أوضح من أن يقــول « **ان الجديد هو الجيد** » ويضيف :

وقد امتاز العقد الاخير بعلو الأصوات وارتفاع الضجة بشكل زائد . كثيرا ما دعينـــا الى الاختيار بين الطاقة والشــكل ، أو العاطفة والعقل أو غير ذلك من الاسماء التى تترجم بها الثنائية القديمة ، أحيانا يدعونا جانب باسم « الحياة » وأحيانا يدعـونا الجانب الآخر باسم « أناقة اللفظ » ان الشاعر الحقيقى لايهتم بهذا الاختيار ، انه يختار القصيدة ، لأنها تمثل المحك الـذى تصطرع فيه تلك العناصر ، ان موضــوعنا هو الشــعر ، وليس الموضوعات التى يبرزها أنصاف الشعراء الذين لا يتورعون عــن الوقاحة والتفاهة . »

ولكى يدلل المحرر على أن الأدب الحـــق فوق المذهبية أو التعصب من أى نوع يلفت الانظار الى قصيدة من شـــعر اللالان Lallans « لغـــة أهل اسكتلندا » يقول فيها الشـــاعر الاسكتلندى .

« خذوا صاروخكم بولاريس ، وأرسلوا لنا شعرا »

***

والعدد الاخير من مجلة « **المسرح العالمى** » (وهى مجلة فصلية يصدرها المعهد الدولى للمسرح بالاشتراك مع هيئة اليونسكو) ، خصص بأكمله لمقالات عن المسرح الدرامى فى ايطاليا (تمييزا له عن المسرح الغنائى الذى سيخصص له عدد مقبل)

وفى افتتاحية العــدد يلقى فينشنزد توراكا ـ مـدير المعهد الدولى للمسرح ـ نظرة سريعة على المسرح الايطـــالى المعاصر ، يلخص فيها موضوعات المقالات التى يحتويها العدد ، ويشــير فى حديثه الى التناقض العجيب فى موقف المسرح الايطالى اليوم ، فقد ارتفع مستواه فنيا وتكنيكيا واداريا ، وفى نفس الوقتانخفض عدد الجمهور الذى يرتاد المسرح بنسبة خمسين فى المائة خـــلال العشر سنوات الأخيرة ، وهو انخفاض يدعو الى القلق .

وقد أشار الكاتب الى العوامل التى ساهمت فى ارتفاع مستوى الانتاج المسرحى ،وأهمها الاتجاه الى استقرار الفرق المسرحية ماليا وماديا ، ويرجو أن يعتبر المسرح فى النهاية من الخـدمات العامة التى يخصص لها نصيب فى ميزانية الدولة كالتعليـــم والصحة وغيرها من الخدمات العامة .

وأشار الى مساهمة الشباب من المتحمسين للمسرح الصغير « مسرح الجيب » فى ميلانو ، ومن ساروا على نهجهم بتأسيس مسارح مشابهة فى جنوا وتورين ونابولى ، ولعل التغير الذى طرأ على دور المخرج فى الفرق المسرحية من أهم أسباب التقدم الذى أحرزه المسرح الايطالى ، فقد أصبح المخرج هو المحرك الحقيقى للعرض ، ولم يعد خبيرا توظفه فرقة مكونة أصلا ، بل أصبح هو نقطة البدء فى تكوين الفرقة التى قد تسمى باسمه فى بعضالأحيان، وهو الذى يختار الممثلين ومصممى المناظر وغيرهم من موظفى المسرح ، ولم تعد الفرق المسرحية الممتازة هى التى تضم النجوم اللامعة بين الممثلين ، بل أصبحت فرقا فنية منظمة يعمـــــل أفرادها معا فى شكل فريق متكاتف لتحسين التكنيك حتى تصل الى مستوى عال من التآزر .

وقد ارتفع المستوى الثقافى والفنى للشباب الجدد من العاملين فى ميدان المسرح ، وقد تخرج كثير منهم فى أكاديمية سيلفو داميكو للفنون المسرحية ، وقد كان داميكو مسئولا قبل غيره عن ارتفـاع مستوى الفن المسرحى فى ايطاليا بعد الحرب .

وازاء هذا التقدم الواضح فى الانتاج المسرحى يعجب الكاتب من نقص الاقبال على المسرح ، فهذه المشكلة الخطيرة تعم أوروبا الغربية بأسرها ، وهى تدعو الى دراسة شاملة لاستجلاء الاسباب الحقيقية لهذا العزوف من جانب الجمهور ، وهو يطرح سؤالا لا يحاول الاجابة عليه بل يطرحه كغرض قابل للدراسة والمناقشة: هل يرجع هذا الى نوع المسرحيات التى تقدمها الفرق المختلفة ؟ فهو يلاحظ أن المتقدمين فى السن ما زالوا على وفائهم للمسرح، أما الشباب فيفضلون السينما ، فهل يكون السبب أن السينما كانت أكثر استجابة لاحزان انسان العصر الحديث الذى سحقته الحروب ، واثارت فى أعماقه ثورات سياسية وفكرية عديدة ، وأن المسرح الحديث باستثناء حالات قليلة قد فقد صلته بالجمهور اذ تجاهل هذه المشاكل ؟

وفى المجلة مقال قيم عن كتاب المسرح الايطالى فى السنوات الخمس عشرة الاخيرة ، ومقال عن الاخراج المسرحى أمس واليوم، ومقال عن المسرح والتليفزيون ، ومقال عن تجربة مسرح الجيب فى ميلانو نلخصه هنا لاهميته بالنسبة لمسرح الجيب العربى الذى وضع برنامجه فيما يبدو على غرار بيكولو تياترو « أى المسرح الصغير » الذى يعتبر تجربة نموذجية فى هذا المضمار .

يقول بادلو جراسى كاتب المقال ومدير « بيكولو تياترو » فى ميلانو أن المسرح أسس فى ١٤ مايو سنة ١٩٤٧ فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وكان من أهدافه أن تلحق ايطاليا بركب الثقافة فى أوروبا وأمريكا بعد فترة الظلام التى سادتها فى أثناء الحكم الفاشستى وخلال الحرب ، وكان مؤسسو المسرح يشعرون بالحاجة الى تخليص الانتاج المسرحى من ربقة الاستغلال التجارى وتطويره الى أن يصبح جزءا من الخدمات العامة بمعنى الكلمة ، وأن تكون له وظيفة ثقافية وحضارية وتعليمية شأن المسرح فى جميع عصور ازدهاره ، ولكى يقوم المسرح بهذه المهمة على خير وجه روعى أن يكون الجمهور ممثلا للشعب الايطالى على حقيقته لا جمهورا منتخبا من طبقة واحدة ، ولذا فقد كان الجانب الادارى للمسرح ذا أهمية قصوى ، وكان على الادارة أن توجه البحث بطريقة علمية منظمة الى اجتذاب تلك الطبقات التى كانت تنفر من المسرح البورجوازى لارتفاع الاسعار أو لتفاهة البرامج ، ولذا قرروا من البداية أن تكون البرامج من مستوى فنى وثقافى مرتفع، والاسعار فى مستوى معين « منخفض طبعا » ، وأن تساهم الدولة والبلدية فى الانفاق على المسرح كما تنفق على المدارس .

وهكذا أسس مسرح الجيب على أنه « مسرح الشعب » فى نفس الوقت ، وكان الأول من نوعه فى ايطاليا ، يعمل ببرنامج مدروس فى سبيل أهداف واضحة ، لجمهور محدد معروف يمثل قطاعا حقيقيا للشعب الايطالى ، ٨٠٪ من حاملى اشتراكات المسرح « ١٤٫٠٠٠ فى مجموعهم » ، من الطبقات التى لم يكن من حظها التردد المنتظم على المسرح فى الماضى ، طلبة ، كتبة ، موظفون، مدرسون الخ .. »

أما عن اختيار المسرحيات فقد كان هدف المسرح فى السنوات الاولى من تأسيسه أن يطلع الجمهور الايطالى على التيارات الاوروبية التى فاتته ابان فترة الظلام الفاشستى ، وكانت المسرحية الأولى التى ارتفع عنها الستار هى « **فندق الفقراء** » أو « **الحضيض** » أو « **الأعماق السفلى** » مسرحية مكسيم جوركى الشهيرة ، وما زال المسرح يقدم لجمهوره عيون المسرح العالمى .

فمنذ سنوات قليلة بدأ المسرح فى تقديم أعمال الكاتب الألمانى الكبير برتولد بريشت ، ففتح بذلك أمام جمهوره آفاقا جديدة لم يسبق لها الدخول فى تجربته المسرحية .

ويعنى المسرح كذلك بتقديم روائع المسرح فى الأزمان الغابرة ، من المسرح اليونانى ، الى شكسبير وموليير وتشيكوف . ويتوخى فيما يقدمه من مسرحيات أن يبرز فيها العنصر المعاصر ، وعلاقتها المباشرة بمشاكلنا الحاضرة كما اتجه المسرح الى اخراج المسرحيات الايطالية الكلاسيكية من القرن الثامن عشر مثلا ، وقدمها باخراج جديد وتفسير جديد جعلها تنبض بالحياة اذ رأى المتفرجون فيها سخرية ممتعة من نظم مآلها لا محالة الى زوال .

وازاء ما يسميه الكاتب بالفقر فى الكتابة للمسرح بين كبار الكتاب المعاصرين ، وجه القائمون بأمر البيكولو تياترو دعوة الى كبار الكتاب من أمثال مورافيا وزافاتينى ، أن يعنوا بالكتابة لهذا المسرح الهام .

وفى المجلة باب ثابت يعرض للنشاط المسرحى فى بلدان العالم جميعا من كوبا واليابان الى روسيا والولايات المتحدة ، ويبدو من قائمة المراسلين الثابتين للمجلة أن لها مراسلين فى معظم دول العالم الا الجمهورية العربية المتحدة !

* * *

أما مجلة « **المسرح الحديث Modern Drama** » فمجلة أكاديمية فصلية يصدرها قسم الأدب الانجليزى بجامعة كانساس بمدينة لورنس بالولايات المتحدة ، وفى العدد الأخير من المجلة (خريف ١٩٦٢) مجموعة من البحوث الاكاديمية القيمة نذكر منها بحثا عن « كوكتو وسترافنسكى وبريشت ونشأة الأوبرا الملحمية » وبحثا عن المسرح الشعرى عند أودن وايشروود ، وبحثا عن « الوجودية فى مسرحية « **اجتماع شمل الأسرة** » لاليوت وبها تلخيص لاعمال المؤتمر الثانى للدراما الحديثة الذى عقد فى جامعة ميتشجان من ٣ الى ٥ مايو سنة ١٩٦٢، وملخصا للبحوث التى ألقيت فى هذا المؤتمر .

ومن أهم محتويات العدد (ولعلها أقيمها للباحث) ببليوجرافيا منتخبة للكتب والمقالات المنشورة عن المسرح الحديث باللغة الانجليزية فى عامى ١٩٦١ ، ١٩٦٢ ، كما يضم أيضا ببليوجرافيا بأهم الكتب التى ظهرت باللغتين الانجليزية والفرنسية عن المسرح الفرنسى المعاصر بين عامى ١٩٥٧ ، ١٩٦٠

* * *

ونشرت « **دراسات القاهرة فى الأدب الانجليزى Cairo Studies in English** » (وهى دورية سنوية يصدرها قسم الأدب الانجليزى بجامعة القاهرة) .

فى المجلد الأخير (١٩٦٢) عددا من البحوث بقلم أعضاء هيئة التدريس فى الجامعات المصرية الثلاث ، وقد استضافت بعض أساتذة الجامعة الأمريكية فى القاهرة ، ومقالا بقلم الكاتب الانجليزى « ستيفن سبندر »

وفى هذا المجلد بحثان عن الكاتب الانجليزى توماس هاردى أحدهما عن مسرحيته الشعرية الأسر بقلم الدكتور لويس مرقص ، ومقال عن وظيفة الاغنية فى كوميديات شكسبير بقلم الدكتورسعد جمال الدين ، ومقال عن القصص الشرقى من نوع البيكارسك (أشبه بالمقامة) فى الأدب الانجليزى بقلم كاتبة هذه السطور كما أضيف لهذا العدد باب جديد على غرار المجلات العلمية فى بحوث الآداب ، وهو باب عرض الكتب الجديدة ونقدها بأقلام المتخصصين .

* * *

مجلة علم الجمال ونقد الفنون Journal of Æsthetics & Art criticism

وهى مجلة فصلية تصدرها جمعية علم الجمال الأمريكية ، ومركزها متحف كليفلاند للفنون بولاية أوهيو ، وفى العدد الأخير (شتاء ١٩٦٢) مجموعة من البحوث القيمة تلفت اليها نظر

المهتمين بالفنون ، والنقد وفلسفة الجمال ، وكلها بحوث على درجة عالية من التخصص والعمق بقلم باحثين من جنسيات مختلفة يعبرون عن وجهات نظر متباينة ، فالمجلة فيما يبدو لا تناصر اتجاها فلسفيا أو جماليا ضد آخر ، فهذا مقال عن **« العلاقة بين فن الموسيقى وفن الشعر »** بقلم ألبرت وبليك رئيس قسم علم النفس بجامعة مينز (ألمانيا) ، و **« دفاع عن المدرسة السيريالية فى الرسم »** بقلم ج.هـ. ماثيوز مدرس الأدب الفرنسى بجامعة ليستر (انجلترا) ، ومقال عن **«المعنى والشكل عند روجر فراى»** بقلم بيريل لانج بقسم الفلسفة بجامعة كولورادو (أمريكا) ثم مقال طريف عن **« المرأة الحامل والقلم ، والعين كموضوعات ثلاثة للفنون التشكيلية فى القرن العشرين »** بقلم كارلا جوتليب بقسم الفنون بجامعة ايلينويز (أمريكا) ومن البحوث القيمة فى المجلة بحث عن **« صورة الفنان »** ، تتبعت فيه الكاتبة (جيرالدين بيليس — مدرسة تاريخ الفنون بكلية بروكلين —) صورة الفنان ومكانته فى المجتمع فى العصر الحديث (منذ عصر النهضة حتى اليوم) ، وهو جزء من كتاب عن **« الفن والتغيرات الاجتماعية »** تصدره الكاتبة قريبا .

والفنانون الذين عنيت الكاتبة بتتبع صورهم فى أذهان معاصريهم هم فى الغالب الرسامون ، وتستهل الكاتبة بحثها بالاشارة الى الاهتمام الزائد بشخصية الفنان اهتماما قد يربو أحيانا على اهتمامنا بالصور والأشكال التى يبدعها ، وكل هذا نتيجة للاعتقاد الشائع بأن الفن تعبير ذاتى ، وقد ساعد غموض الفنون التجريدية الحديثة على شيوع هذه الفكرة ، ويندر أن يعرف المتفرج الفنان شخصيا، ولذا فهو يكون صورة عن شخصيته تتفق مع تصوره العام **للفنان** . وهذه التصور اليوم نتيجة لعملية معقدة تشبه عملية المونتاج وتتلخص فى أن الفنان كسول ، ينسحب نافرا من المجتمع ، أو ذو سلوك استعراضى انفجارى وثائر ، أو فحل داعر ، أو مخنث سلبى ، انسان روحانى أو ثائر على الأوضاع الاجتماعية أو السياسية ، وعلى أى حال فالفنان يعتبر غالبا منحرفا عن المعايير العامة التى تحدد حياة الغالبية العظمى من الناس .

وتتبع الكاتبة وظيفة الفن (الرسم) وما طرأ عليها من تغير فى القرن الحالى ، اذ لم يعد مكانه المحراب والقصر ، بل المتاحف وقاعات العرض وقد أصبح الفن اليوم نموذجا رئيسيا للقيمة arch type كعنصر مضاد للآلة والتكنولوجيا .

وبالرغم من أن الفنان لم يعد يقضى معظم وقته فى تزيين بيوت العبادة ، الا انه أصبح مستودعا لأقدس ما فى الانسان وقد تتبعت الكاتبة مركز المصور فى أوروبا فى القرون الاخيرة ، ويبدو ان الرأى فى القرن السادس عشر لم يكن يفرق كثيرا بين الفنان والحرفى artizan ، ولم تظهر صورة الفنان السائدة اليوم الا فى أواخر القرن الثامن عشر ابان عصر الاحياء الرومانسى .

ويقصر المقام هنا عن تلخيص مثل هذا المقال الخصب الذى يستحق الترجمة لما يثيره من قضايا هامة .

* * *

مجلة الأدب الانجليزى A Review of English Literature

(وهى مجلة فصلية تصدرها دار لونجمانز ، ويشرف عليها أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة ليدز) .

فى العدد الأخير (أكتوبر سنة ١٩٦٢) عدد من رسائل الكاتب الانجليزى د.هـ. لورنس لم يسبق نشرها كتبها الى أسرة من الفنانين كانوا يقطنون بجواره فى ايطاليا ١٩٢٦ — ١٩٢٨ ، الى جانب بعض المذكرات التى كتبها رب الأسرة وزوجته عن حياتهما اليومية ، نرى فيها صورة لحياة لورنس فى ايطاليا قبل أن يشتد عليه المرض الذى أودى بحياته .

ولعل أهم ما فى هذا العدد من حديث طويل مع الروائية الانجليزية أيفى كومبتون بيرنيت وهى كاتبة مخضرمة ، تمثل تيارا معينا فى الرواية الانجليزية الحديثة ، وهو تيار مستمر منذ مطلع القرن حتى يومنا هذا ، نقتبس هنا مختارات منه .

● **هل كنت دائما تريدين أن تصبحى كاتبة ؟**

— أظن أننى كنت أشعر أننى يجب أن اكتب ، وكان أخواى يبادلاننى هذا الشعور ، وقد فقدتهما . كان أحدهما مدرسا فى كامبريدج وقتل فى الحرب سنة ١٩١٦ ، وكان من الاكيد انه سيصبح كاتبا لو عاش ، والآخر أيضا ، أذكر أننا كنا نفترض دائما اننا ستصبح كتابا ونتحدث بهذا المعنى ، وكان أبوانا يهتمان بالكتابة فنشأنا على هذا الشعور .

● **هل تكتبين كل يوم ؟**

— لا . اكتب فى الأوقات التى تناسبنى ، وفى العادة انتظر سنة عند انتهائى من كتاب ، قبل أن أبدأ غيره ، وعندئذ اكتب بسرعة وأنتهى منه فى سنة .

● **ولكن عندما تبدئين فعلا فى كتابة رواية تنهينها فى سنة ؟**

— هذا ما يبدو — نعم أظن ذلك .

● **كم كلمة تكتبين فى اليوم ؟**

— عددا قليلا اذا كان سيبقى .

● **هل تراجعين كثيرا وتصححين أثناء الكتابة أم تعيدين ما كتبتيه ؟**

— لا أظن أنى أراجع كثيرا ، اننى أكتب مذكرات وافية ، قد تبدو شبيهة بمسودة أولى ، ثم أعمل مسودة أخرى ، أما التصحيح فأنا أصحح بحرية ...

● **هل تفضلين ظروفا معينة للعمل ؟**

— الهدوء ، وعدم التقطيع وهذا يتوفر لى فى الغالب .

● **هل يحدث أن تقرئى ما تكتبين بصوت مسموع فى أى مرحلة ؟**

— ليس بصوت مسموع ، ولكننى كأى شخص يكتب حوارا أكاد اسمع الكلمات تقال .

● **ماذا تفعلين عندما تخطر لك فكرة قصة أو موقف أو شىء من هذا القبيل ؟ ألا تسرعين بتدوينها على أى شىء ؟**

— لا أسرع بتدوينها ولكنى أحافظ عليها فى رأسى ولا أنساها ، وهذا يساوى التدوين فى النهاية ، كان جويس كارى يشرب معى الشاى يوما وقال لى « ألا يحيرك أن يحمل رأسك مادة خمس عشرة قصة فى نفس الوقت ولا تعرفين ماذا تفعلين بها جميعا ؟ » أما أنا فلم يحدث لى هذا أبدا ولا أحمل فى رأسى الا مادة قصة واحدة فقط ، وقد يخطر ببالى شىء يصلح للقصة التالية ، وأنا فى أثناء كتابة الأولى ولكن الأمر لا يتعدى هذا .

● **هل يمكنك أن تصفى كيف يتحدد شكل كل رواية على حدة ؟**

— لا أظن أنى أستطيع ذلك ، اذ يبدو أن القصة تشكل نفسها، وقد يعنى هذا طبعا أننى أشكلها فى اللاشعور .

● **هل تفكرين فى القصة طويلا قبل البدء فى الكتابة ؟**

— أظن أننى أخططها فى اللاشعور ، لأنه بعد سنة تبدو وكأنها تريد الخروج ، وأظن أن الكتاب يعملون على مستويات مختلفة من الشعور ، ولابد أننى أعمل على مستوى لاشعورى نوعا ، والنتيجة واحدة فى النهاية على ما أظن .

● **هل تخرج رواياتك جميعها بنفس الطريقة ؟**

ـ **تقريبا .**

● **وعندما تبتدئين في الكتابة ، هل تكونين متأكدة من نفسك أي تعرفين ما ستكتبين ؟**

ـ **اذا أفلحت في رسم القصة وتخطيطها كلها في ذهني أكون أكثر ثقة للنفس مما اذا بدأت بفكرة ما على أمل أن تنمو من نفسها ، وهذا ما يحدث فعلا ولكن في هذه الحالة لا أشعر بنفس الثقة .**

● **ألا يحدث أن تخطئي في البداية ؟**

ـ **لا أظن ذلك ، ولكن عندما أقطع شوطا بعيدا في الكتاب أعود أحيانا الى البداية لأغير فيها ، لأن الكتاب أحيانا يتغير في أثناء الكتابة ، وان كان هذا لا يحدث لي كثيرا .**

والحديث طويل شيق يلقى ضوءا على عملية الابداع في القصة، ويتفق في نتائجه مع أحدث البحوث في عملية الابداع الفنى ،ويكاد يتفق في اتجاهه العام ، بل وألفاظه مع استبار وجه الأدباء العرب سنة ١٩٤٦ !

وهذا الحديث هو الثاني في سلسلة تزمع هذه المجلة نشرها فيما يبدو ، اذ سبق أن نشرت في عدد يوليو سنة ١٩٦٢ حديثا مماثلا مع الروائى العالمى سير تشارلز سنو .

***

الملحق الأدبى لجريدة التيمس (١١ يناير سنة ١٩٦٣) في هذا العدد عرض قيم لكاتبين من كتاب المسرح هما فردريك دورنمات ، وماكس فريش ، سويسريان يكتبان أصلا بالالمانية ، وقد لاقت أعمالهما نجاحا كبيرا في أوروبا بأسرها « **وليس من قبيل المصادفة أنهما الوحيدان من كتاب المسرح باللغة الألمانية ـ فيما بعد الحرب ـ اللذان تصل أعمالهما الى جمهور عالمى ، فما زال الكتاب الالمان أنفسهم يرزحون تحت ثقل ماضى أمتهم القريب ، ويحاولون أن يستجلوا مقدار مسئوليتهم المباشرة أو غير المباشرة ، أما السويسريون فقد أتيح لهم أن ينظروا الى مأساة ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥ وما تبعها بنظرة عامة شاملة ويبدو أن موقفهم الممتاز أثناء الحرب ، لم يكن ليخلى ضمائرهم من الشعور ببعض المسئولية ، وهم اليوم يواجهون ذلك السؤال الملح : ألا يمكن أن يكون المأزق الذى يحيط بالانسانية اليوم نتيجة لاخفاق الانسان عموما في مواجهة مسئوليته الفردية.**

وتعبر أعمال هذين الكاتبين عن هذا القلق المضنى وقد أثار هذا الاهتمام بالكاتبين النجاح الذى تلقاه مسرحية دورنمات الأخيرة في لندن ، وهى مسرحية « **علماء الطبيعة** » التى تصور مستشفى خاصا للامراض العقلية يضم ثلاثة نزلاء فقط يتضح أنهم جميعا علماء طبيعيون ، ثم تحدث فيه جريمة قتل (شنق احدى الممرضات) ولكن عالم المجانين لايوجد فيه عقاب أو ردع ، وتتبعها جريمة أخرى ، ثم يتضح في الفصل التالى أن النزلاء الثلاثة أسوياء تماما وأن أحدهم اكتشف سرا علميا مدمرا فهرب الى مستشفى الأمراض العقلية على أنها الملجأ الوحيد الذى يمكن أن يحمى الانسان اليوم من جنون العالم الخارجى ورغبته في التدمير ، ويتضح أن النزيلين الآخرين عالمين يتجسسان عليه لحساب دولة أخرى ، ويظهر من المسرحية أن المجانين هم الأسوياء، أما من يدعون أو يظنون في أنفسهم العقل فهم المجانين حقا ، وتتضح مأساة الانسان الحديث الذى لا يجد له ملجأ أخيرا الا في مستشفى الأمراض العقلية ، وحتى هذا الى حين ، لأن عالم المجانين خارج الاسوار ينفذ اليه ، فالطبيبة الأولى في المستشفى شخصية عاتية تبحث عن السيطرة والقوة لنفسها وتحصل بوسائل خاصة على السر الذى تنوى أن تستخدمه لمصلحتها الشخصية !

ويرى الناقد في مسرح دورنمات وفريش عودة الى المسرحية الأخلاقية في العصور الوسطى Morality Play وهى المسرحية التى تمثل فيها الشخصيات قوى العالم وخصائص النفس الانسانية ، ولها هدف أخلاقى واضح من أمثال مسرحية « **الانسان** Every man » الشهيرة منذ القرن الرابع عشر .

وتنتمى هذه الاعمال الى مسرح اللامعقول من ناحية الاحداث التى تظهر على المسرح كأن تقتل الشخصية أمام الجمهور ثم تقوم للدفاع عن نفسها بعد ذلك ، أو أن تدخل الشخصيات الى المسرح من النافذة أو من ساعة حائط مثلا الى غير ذلك من الاعمال التى لم يسبق ظهورها على المسرح قبل اليوم ، والمقصود بهذه التصرفات صدم المتفرج واخراجه من حالة الخمول والرضا عن النفس التى تهدد الأفراد ازاء مشكلات العصر الحديث ، وليس أدل على ذلك من أن هذا المسرح ذو معنى وهدف أخلاقى واضح .

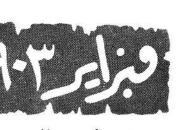
***

وما زالت صفحات البريد في هذه الصحيفة تحمل الرسائل المطولة حول الشاعر الانجليزى لورد بيرون والأسباب الحقيقية التى دعت زوجته الى الانفصال عنه بعد عام واحد من معاشرته ، وقد عاد هذا الجدل الى الظهور بمناسبة ظهور كتاب « **زوجة لورد بيرون** » الذى أصدره مالكولم الوين بعد الاطلاع على أوراق ليدى بيرون الموجودة في حوزة حفيدها ، وقد نشب مثل هذا الجدل في العام الماضى بمناسبة ظهور كتاب آخر عن بيرون أصدرته مسز لانجلى مور بعد الاطلاع على نفس الأوراق ، ومثير الجدل في الحالتين هو الاستاذ ويلسون نايت أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة ليدز سابقا وبجامعة اكستر حاليا ، وهو أستاذ غريب الأطوار نوعا ذو آراء عجيبة أحيانا ، ويؤكد ويلسون نايت أن السبب الحقيقى لتعذر الصلح بين بيرون وزوجته هو أن بيرون كان يعانى شذوذا . وهذا بناء على خبر يروى عن تريلونى صديقه ، ويؤيد رأيه هذا بالاشارة الى الحقيقة المعروفة من اتهام بيرون بعلاقة محرمة مع أخته أوجستا لم يظهر الا بعد افتراقه عن زوجته بمدة ، وأن زوجته كانت على علاقة طيبة بأخته لمدة معينة بعد انفصالها عن الشاعر .

ويطالب ويلسون نايت بأن يوضع هذا الرأى موضع الاعتبار حتى يثبت بطلانه ، ويصر على أن هذين الباحثين لم يثبتا بطلانه وقد كان من سوء حظ هذا الشاعر أن المشرفين على تنفيذ وصيته أحرقوا مذكراته بعد وفاته حرصا منهم على سمعة الاسرة مع أن بعض أصدقاء بيرون مما قرأوا هذه المذكرات في وقتها شهدوا بأنه لم يكن بها ما يوجب الحرق ، ومن سوء حظه أن زوجته قد امتد بها العمر سنوات وسنوات بعد وفاته قضتها في استعادة ذكرياتها عن موضوع الخلاف والقضية الخ .. وان لم تذكر بطبيعة الحال السبب الذى يورده ويلسون نايت ، ولذا فقد تراكمت الأوراق التى في حوزة أحفادها وأصبحت تحتاج الى لجان بأسرها لتفرزها، وأصبحت دقائق تلك الحياة الزوجية القصيرة موضوعا للبحث والجدل وفى هذا خير مثال لنوع من جنون البحث ينتاب القرن العشرين ، فقد أصبح الباحثون اليوم يخوضون في العلاقات الزوجية الحميمة منذ مائة وخمسين سنة تقريبا !

ولا أظن الا أن المشرفين على تحرير المجلة سيضطرون الى قفل باب النقاش عنوة ، بدون أن يصل المتجادلون الى اتفاق ، كما حدث في العام الماضى ، وقد أخذ القراء يضجون منها وكتب أحدهم ـ وهو ليس باحثا ولا استاذا ـ يقول : بحق السماء دعونا نفض هذا البحث في القاذورات ، لقد مات بيرون وزوجته وشبعوا موتا فلنتركهما في هدوء في قبرهما » .





إعداد : أنور الجندى

المقتطف

المغرب الأقصى ولغته

بقلم : أسعد كرم

الآن ، ونحن فى عصر التمدن والعلم ليس فى مغربنا مطابع ولا جرائد ولا مدارس ولا صنائع ، وما يتحلونه من بعض العلوم فهو ملتقط من هنا وهناك بعد طول المشقة وطول العناء .

وصناعة الانشاء استمرت على نمط واحد يتداولها الكتاب جيلا بعد جيل وهناك نماذج مر عليها من الزمان مائة عام ما تزال تستعمل حتى يومنا هذا ويتعلمها الكتاب من (كنانيش) الحكومة والجرائد المخزنية .

ولما كانت المطابع معدومة فى البلاد كانت صناعة النسخ رائجة والكتب الخطية هى المعول عليها .

وليس من اختلاف بين اللغتين الشامية والمغربية الا ان حرف الفاء عند المغاربة ينقط من تحت وللقاف نقطة واحدة . وأما شكل الحروف الخطية فيختلف .

والمغربى اشبه بالكوفى . وأهالى المغرب لا يستطيعون أن يقرأوا الكتابة الشامية .

وعترى العلوم اللغوية ما اعترى غيرها من العلوم فأهملت أى اهمال وكسدت بضاعتها . وأصبحت وسائط التعليم معدومة وطرقها صعبة . ولم يبق من الرياضيات الا بقية الحساب يتداولها بعض الناس حسب القواعد القديمة .

وأرقامهم عربية وهى المستعملة عند الافرنج .

ولما حصل ماحصل من الاهمال فى شأن اللغة العربية وزاحمتها لغات أخرى كالبربرية والافرنجية على اختلاف شعوبها والعبرانية على انتشار أهلها صار بعض التمازج فى الكلام ووقع الاختلال فى التراكيب فتغيرت المعانى عن حقيقة وضعها ودخل فى لسان العامة الانتحل والنطق بالساكن والاشمام والجزم والترخيم .

والحقوا لفظة (شيىء) على آخر الافعال وأدخلوا كافا على صيغة المضارع مثل (كنكتب) وهو دلالة على الاستمرار وأبدلوا (هاء الغائب) واوا : مثل (كتابو) أى كتابة (وذالهم) دالا ، وثاءهم تاء ، وفى بعض المواضع يحسنون النطق بهذين الحرفين .

والوزير عندهم (الفقيه فلان) والباشا (سى فلان) ومعلم الاولاد (الفقيه فلان) والخباز (سى فلان) ولغة العامة تختلف باختلاف الاماكن لكنها لا تخرج عن كونها عربية وجميع كلماتها عربية الاصل الا الاعجمى منها .

***

مجلة المجلات العربية

بين العلم والسياسة

بقلم : أحمد حافظ عوض

اذا أردت أن تفرق بين العلم والسياسة فأنظر الى هذا الرجل والى غيره من أبناء جلدته فى هذه الديار ..

تلك كلمة سرها فى أذن كاتب هذه السطور حضرة العالم الفاضل عثمان بك غالب المشهور ونحن فى توديع الدكتور ادوار براون أستاذ اللغة العربية فى جامعة كمبردج .

جاء هذا الرجل الى مصر يحمل فى صدره غرضين شريفين لم يتعب لهما بعامل منفعة شخصية أو فائدة سياسية تعود على قومه ..

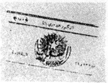
كنت مرة أحادثه فى معاملة بعض الانكليز فى هذه الديار للمصريين بالغلظة والكبرياء والاحتقار فقال :

« لو كان هؤلاء قد اطلعوا على تاريخ الامة العربية ووقفوا على شىء من آداب لغتها وعرفوا الخدمة الجليلة التى أدتها هذه الامة فى سبيل المدنية وخدمة الانسانية لكانوا على غير ما تراه من الاوصاف ، لان من يتعلم لغة العرب ويعرف أخلاق أبنائها لايعاملهم بمثل تلك المعاملة »

وهو لم يسافر من مصر الا وقد عينت نظارة المعارف العمومية : حضرة الفاضل (حسنى أفندى توفيق) معلما للغة العربية فى مدرسة كمبردج .

وكان غرضه من قدومه لمصر (أيضا) التمكن من معرفة اللغة العربية والحديث بها مع أهلها ، فكان يذهب معى فى أكثر الليالى الى الازهر الشريف لحضور دروس التفسير والبلاغة التى يلقيها الفيلسوف الحكيم والحجة الثقـــة مولانا فضيلة مفتى الديار المصرية (الشيخ محمد عبده) فكان يجلس فى حلقـــة الدرس صاغيا منصتا لتلك الدرر التى تتساقط من فم الاستاذ .

***



فكتور هيجو وعلم الأدب عند الأفرنج والعرب

لكاتب فاضل

عندما ترجمت كتب العلم والحكمة الى لسان العرب قرأ أدباء المسلمين كتاب المنطق لارسطو ورأوا فيه ذكر أوميروس الشاعر والثناء عليه فلم يحفلوا بشعره ولا بشعر أحد من الاعاجم ولا التفتوا الى أساطير اليونان ولا وضعوه من الروايات الشخصية لاشتغالهم عن ذلك بما لديهم من فنون الشعر وأنواع الخطب والرسائل والدواوين والملقات فترجموا كتب المنطق والنجوم والطبيعيات والطب والهندسة ولكنهم لم يترجموا لأديب من أدباء اليونان ولا أدباء الرومان قصيدة ولا خطبة ولا رواية . ولعلهم خافوا على الناس من الرجوع الى عبادة الاوثان .

ومع ذلك فترجمة كتب العلم والحكمة الى لسان العرب ظهر لها تأثير فى توسيع أفكار الشعراء الاسلاميين وظهر فيهم طبقة جديدة هى طبقـــة المتنبى والمعرى فى الشرق وابن هـــانىء فى اشبيليه وكان لاهل هذه الطبقة نظر فى كتب العلم والحكمة فكلامهم أبلغ معنى ، غير أنهم خرجوا عن أساليب الشعر القديم ووضعوا من عندهم أساليب مخصوصة ، فقام عليهم المتعصبون لأساليب العرب الاقدمين وسلقوهم بألسنة حداد وشددوا عليهم النكير كما فعل أصحاب طريقـــة (كلاسيك) مع فيكتور هيجو حينما شهر طريقة (رومانتيك) فالمتمسكون بالاساليب القديمة من أدباء العرب يقولون ان نظم المتنبى والمعرى ليس من الشعر فى شىء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب المخصوصة ، اذ ليس كل كلام منظوم عند العرب يسمى شعرا . بل الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والاوصاف .

.. وقد دقق فى هذا المبحث عبد الرحيم أفندى أحمد مبعوث مصر فى مؤتمر المستشرقين الحادى عشر المنعقد فى باريس ١٨٩٧ ووجد نسبة تامة بين الحرية وبين ارتقاء لسان العرب فكلمــا اتسع نطاق الحرية فى الدولة اتسع معه نطاق الادب فى العربية وزادت فصاحة هذا اللسان وبلاغته وكلما زاد الاستبداد تقيدت عقول الادباء بالسلاسل وقال مبعوث مصر المشار اليه « ولقد لاحظت فى المتكلمين بلسان العرب أن الحرية اذا فقدت منهم كثر فى كلامهم تكرار (اللازمة) مثل (نعم ، فاهم ، هكذا أحـــلم يا سيدى ، الخلاصة . النتيجة) وأمثال ذلك من الكلمات التى يرددها المتكلم .

الياذة هوميروس

تطبع الآن فى مطبعة الهلال الياذة هوميروس ترجمة البستانى نظما ..

وهذا نموذج من قصيدة فى وصف واقعة حربية :

(زفس) هـــذى أقداره المنـــوية
نافـــذات أحكامهـــا مرعيـــه
فترامى الطرواد للفلك مثـــل الـ
أســـد تنقضى فى طلاب الرميـــة
بالهـــم نصره وذل عـــداهم
فرمـــاحهم بعـــاديات الرزية
لابن فريـــام أحرز المجـــد حتى
يضـــرم النـــار فى السفين الرسية

***



نظر فى أهم حوادث السنة المنصرمة

بقلم : الأب لويس شيخو

اذا انتقلنا الى قارتنا الاسيوية وجدنا بلادنا كأنها أفاقت من سبات طويل وهى مدفوعة بالرغم عنها الى حركة لا مناص لهـــا منها .

ومن الامور السارة التى اهتزت لها قلوب اللبنانيين طربا ورود المتصرف الجديد حضرة الوزير المشير صاحب الدولة مظفر باشا فاستبشر أهل الجبل بقدومه . وقد شاء الله أن يمزج هـــذه الافراح بشىء من بلايا هذه الحياة بانتقال عدوى الهواء الاصفر الى تخومنا فاحتل هذا الضيف الثقيل جنوبى الشام وفتك فى بعض أنحاء فلسطين فأبطر أهلها زرعهم ثم مد رواقه فوق الفيحاء فهلعت القلوب بظهوره وارتفعت أكف الضراعة الى الله .

.. ثم ان سرنا متقدمين الى الغرب لقينا (مصر) التى تقلبت فى العام الماضى بين حوادث سارة ووقائع مفجعة ، فمن خطوبها التى منيت بها عدوى الطاعون وداء الهواء الاصفر تجول كلاهما فى القطر المصرى وأوردا كثيرين حياض المـوت . أما المفرحات فكثيرة . منها المعرض الزراعى الذى افتتحته مصر ومنها تكريس الكنيسة القبطية فى الاسكندرية ومنها افتتاح خزان أسوان وهو المشروع العظيم الذى يضمن لمصر الوسطى مستقبل زراعتهـــا وحيانها ومنها المؤتمر الطبى المنعقد بها ، حضره نيف وخمسمائة طبيب قدموا القطر المصرى من كل جهات العالم المتمدن .



جمال المرأة

كانت المرأة فيما مضى تستزيد حسنها وتستر بعض عيوبها بأن تصبغ شعرها مثلا وتكحل عينها أو تحمر خديها أو نحو ذلك مما تسوق اليه الطبيعة دون أن يحملها عناء أو ألما . أما الآن فقد أصبح طلب الحسن فنا خاصا جليلا يبحث عنه العلماء ويشتغل به حذاق الصناع .

أما أول المحاسن التى تطمع بها المرأة فهو ان تكون غضة الجسم لينة البدن نقية البشرة ناعمة الجلد . وذلك لان الرجال آثروا هذا الحسن من القديم وأكثر شعراؤهم من التشبيب به حتى لم يعد للمرأة مطمع الا به ولا هم لها الا أن تكون حيث شببوا وتغزلوا .

وعلى الاجمال فان التماس المرأة المحاسن واصلاحها العيوب الطبيعية قد زاد فى هذه الايام الى حد مدهش حتى لقد ذكروا انه يوجد الآن فى باريز ثلاثة آلاف رجـــل يرتزقون من صناعة التحسين حتى يبدو وجه المرأة جميـــلا وأعضاؤها متناسبة وبشرتها غضة ، ولكنها مع هذا الانفاق والاحتمـــال لا تبدو الا كالمعزى لدى الظبى حين تمشى أمامها الفلاحة البدوية مرتدية أبسط الملابس وبادية فى أجمل ما خلقته لها الطبيعة على الانسان من المحاسن البارعة ..

تعليم الفتاة

بقلم : نجيب شقرا

أولئك الامريكان أنشأوا فى عاصمتنا مدرسة للبنات فيها ٢٨٠ تلميذة منهن ١٠٥ داخليات وفيها أكثر من ١٢ معلمة حائزات على الشهادات العلمية وشيخ ماهر لتعليم الخط العربى وســـيدة أمريكية لتعليم الموسيقى والتصوير .

فلو كان فينا عقل وحياة وغيرة وطنية لانشأنا مائة مدرســـة مثل هذه المدرسة فيصبح عدد تلميذات هذه المدارس ٤٠ الف تلميذة بدلا من ٤٠٠

ولكننا لاهون عن الجد بالهزل وعن المدارس بالحانات . وعن العلوم والمعارف بالسيارات والعربات وعن الكتب العلمية بألف ليلة وعنتر والروايات الباردة التى تدور على أن رجلا عشق امرأة ثم تزوجها أو قتل نفسه لانه لم يتمكن من الحصول عليها ، ثم بعد ذلك نشكو من سبق الاجانب لنا وتسلطهم علينا واستنزافهم ثروتنا .

ان نفس الحر النزيه تأنف من مثل هذه الحال فهل من نهضه بيننا حقيقية قبل أن يقضى علينا وندرج فى أكفان الخمول والاهمال والتأخر ..

الكتب الجديدة

المقتطف :

(ك) الاسلام فى عصر العلم

بقلم محمد فريد وجدى : قال فيه ان غايته هى اقامة أقوى الادلة العلمية لتقرير (ان الدين عند الله الاسلام) وأسلوبه فى البحث مثل أسلوب علماء الدين المسيحى الذين كتبوا فى أول القرن الماضى الى الربع الاخير منه .

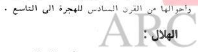
(ك) الاسلام والنصرانية

مع العلم والمدنية لامام من أئمة الاسلام وحكيم من حكمائهم الاعلام وهى مجموعة مقالات نشرت فى المنار الاسلامى قدمهـــا السيد رشيد رضا .

وقد أصاب المؤلف فيما قال من أن الاسلام لا يناقض المدنيـــة الاوربية الصحيحة بوجه من الوجوه بل يرغب فيها ويحث على اتباعها ويوجب الاخذ بكثير من مقوماتها ولا شبهة عندنا فى أن للدين يدا فى عمران الامم .

(ك) تاريخ بيروت

لصالح بن يحيى نشره الاب لويس شيخو السيوعى قال انه وجد نسخة منه فى مكتبة باريس فريدة فى جنسها لم يعرف لها شبيه فى مكتبة غيرها . جمع المؤلف كل ما أمكنه من الحوادث الحربية بالذكر عن بيروت وقدمها وآثارها وفتوحاتها . وأحوالها من القرن السادس للهجرة الى التاسع .



الهلال :

عمرو بن عدى او حفظ العهود

رواية تاريخية غرامية حدثت فى القرن الثانى للميلاد بين الحيرة والانبار ألفها الشيخ نجيب الحداد فى قالب تشخيصى ذى ثلاثة فصول وفيه أشعار كثيرة غنائية من نظم المؤلف .

أنيس الجليس :

غادة الاهرام

رواية ألفها محمد أفندى مسعود أحد محررى جريدة المؤيد وهى كسابق ما تقدم من تعريبه وتأليفه فى حسن البيان والقصد .

صحف جديدة

(الهلال) جريدة الراوى : يومية سياسية لصاحبها يوسف طلعت

الجوانب المصرية : جريدة يومية لصاحبها خليل مطران

الاخـــــــاء : مجلة أدبية تصدر فى طوخ صاحبهـــا محمود كامل كاشف

العلم الصناعى : مجلة علمية صناعية تصـــدر مرة فى الشهر لصاحبها عبد الرحيم فوزى وحسن فهمى



تقدمها : نجاة شاهين



التهكم فى أدب الجاحظ

فى كلية آداب عين شمس نوقشت الرسالة المقدمة من السيد يوسف محمد البلقاس المدرس بالالسن العليا يوم الثلاثاء ٢٥ ديسمبر لنيل درجة الدكتوراه وموضوعها عن التهكم فى أدب الجاحظ • وكان قد سبق أن حصل على درجة الماجستير فى سنة ١٩٥٦ من جامعة القاهرة فى موضوع البديع فى الشعر بين الفن والدرس •

وموضوع البحث يتصل بالفكاهة من جهة وبأديب كبير له مكانته فى الادب العربى من جهة أخرى •

وقد أصبح عصرنا الحديث يعنى بهذه البحوث عناية شديدة بعد أن تنوعت الصحافة ، وأصبح للفنون المسرحية قوتها وخطرها وأصبح للتهكم رسالة هامة فى نقد السياسة والمجتمع بعـــد أن انصرف الباحثون عنه فى الماضى ونظروا اليه على أنه وسيلة من وسائل العبث وازجاء وقت الفراغ فاهتموا بالشعر والخطابة ، وفنـون النثر الاخرى وتركوا الفكاهات العربية متناثرة فى بطون الكتب لاتجد أحدا يدرسها ويحللها ويربطها بنفسية قائلها أو بروح المجتمع الذى نشأت فيه أو بما استحدث فى العصر الحديث من دراسات نفسية وأدبية لها مكانتها اليوم فى فنـــون النقـــد الادبى •

يقول الباحث انه قد درس هذه الفنون الفكاهية والتهكمية فى أدب الجاحظ ، لان أدبه أدب شعبى متصل بحياة العصر الذى عاش فيه ونحن نهتم اليوم بأدب الشعب ونجعل له مكانة عظمى بين فنون الادب الاخرى ، وزيادة على ذلك فالجاحظ رزق موهبة الصحفى الذى يستهوى قارئه ويحادثه محادثة الصديق للصديق وينقد مجتمعه ساخرا مرة مشفقا مرة ثانية وناقدا مرة ثالثة ثم انه كاتب واقعى ممتاز يعبر عن الاشياء من واقعها وحقيقتها دون زخرف من القول أو زور فى البيان •

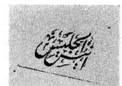
وقد بدأ البحث بتعريف الفكاهة والتهـــكم والضروب التى تفرعت منها والروابط التى تربط بين الالوان المتشعبة ، فقد ظل مفهوم التهكم حتى عصر الجاحظ لايخضع لهذه الحدود ، فهو لون يختلط بالهجاء ولا يبعد عنه الا فى روح المرح والفكاهة التى تمتاز بها روح النقد التى تلازمه •

ثم درس سيكولوجية التهكم ووجد أن البواعث النفسية التى تدفع الى الضحك والسخرية ترجع الى ناحيتين الاولى : ماتثيره شخصية المضحك بطبيعتها الجسمية والنفسية من الرغبـــة فى التهكم ، والثانية : ترجع الى طبيعة الضاحك أو الساخر ،ومارزقه من المواهب فى هذا الشأن ثم حاول أن يدرس الحوافز النفسية التى تدفع الساخرين كتابا ومصلحين لنقد الحيـــاة والمجتمع ، فوجد أن هناك صنفا من الناس يحقد على الناس والمجتمع لدوافع كامنة فى أنفسهم ، وصنفا ثانيا يمتاز بالمرح النفسى والحس الفكاهى وليس عنده وعى وادراك لاصلاح مجتمعه ، وصـــــنفا ثالثا ساخرا ناقدا ولكنه موجه للمجتمعات وهذا الذى تعتز به الانسانية وتفخر القيم الروحية •

وفى الفصل الاول من رسالته حاول أن يتلمس فنون التهكم ورجاله قبل الجاحظ فدرس ارتباط التهكم بمثل العصر الجاهلى العليا ، ومدرسة زهير بن أبى سلمى • ورسالة الفـــكاهة فى العصر الاسلامى وفى نشر الرسالة المحمدية ، ثم التهـــكم فى البيئة العراقية ، ونقائص جرير والفرزدق ، ثم العصر العباسى كما درس بيئة الظرفاء والندماء والكتاب

وفى الفصل الثانى ، أفاد من الدراسات الحديثة التى تجعل للاستعدادات الفنية ، الوراثية آثارا فى الانتاج الادبى ، والفنى للبيئة الخاصة من ثقافية واجتماعيــــــــة • وطبيعية فى أدب الكاتب ، وكشف عن بيئة الجاحظ أمه وشيوخه وأساتذته فبين انه كان صورة لعصره ونموذجا لبيئته وامتدادا لاســـتاذه النظام فى اعتماده على العقل • والاصمعى وأبى عبيدة فى سعة الرواية.

وفى الفصل الثالث درس تهكم الجاحظ برجال الدين واللغة والادب والفلسفة وبين كيف تسلح المنعزلة فى مقاومة خصومهـم بسلاح الجدل أما هو فأضاف الى هذا السلاح سلاح التهكم •



جمال المراة

كانت المراة فيما مضى تستزيد حسنها وتستر بعض عيوبها بأن تصبغ شعرها مثلا وتكحل عينها او تحمر خديها أو نحو ذلك مما تسوق اليه الطبيعة دون أن يحملها عناء أو ألما . أما الآن فقد أصبح طلب الحسن فنا خاصا جليلا يبحث عنه العلماء ويشتغل به حذاق الصناع .

أما أول المحاسن التى تطمع بها المراة فهو ان تكون غضة الجسم لينة البدن نقية البشرة ناعمة الجلد . وذلك لان الرجال آثروا هذا الحسن من القديم وأكثر شعراؤهم من التشبيب به حتى لم يعد للمراة مطمع الا به ولا هم لها الا أن تكون حيث شببوا وتغزلوا .

وعلى الاجمال فان التماس المراة المحاسن واصلاحها العيوب الطبيعية قد زاد فى هذه الايام الى حد مدهش حتى لقد ذكروا انه يوجد الآن فى باريز ثلاثة آلاف رجـل يرتزقون من صناعة التحسين حتى يبدو وجه المراة جميـــلا وأعضاؤها متناسبة وبشرتها غضة ، ولكنها مع هذا الانفاق والاحتمـــال لا تبدو الا كالمعزى لدى الظبى حين تمشى أمامها الفلاحة البدوية مرتدية أبسط الملابس وبادية فى أجمل ما خلقته لها الطبيعة على الانسان من المحاسن البارعة ..

تعليم الفتاة

بقلم : نجيب شقرا

أولئك الامريكان انشأوا فى عاصمتنا مدرسة للبنات فيها ٢٨٠ تلميذة منهن ١٠٥ داخليات وفيها أكثر من ١٢ معلمة حائزات على الشهادات العلمية وشيخ ماهر لتعليم الخط العربى وسـيدة أمريكية لتعليم الموسيقى والتصوير .

فلو كان فينا عقل وحياة وغيرة وطنية لانشأنا مائة مدرسة مثل هذه المدرسة فيصبح عدد تلميذات هذه المدارس ٤٠ الف تلميذة بدلا من ٤٠٠

ولكننا لاهون عن الجد بالهزل وعن المدارس بالحانات . وعن العلوم والمعارف بالسيارات والعربات وعن الكتب العلمية بألف ليلة وعنتر والروايات الباردة التى تدور على أن رجلا عشق امرأة ثم تزوجها أو قتل نفسه لانه لم يتمكن من الحصول عليها ، ثم بعد ذلك نشكو من سبق الاجانب لنـا وتسلطهم علينا واستنزافهم ثروتنا .

ان نفس الحر النزيه تأنف من مثل هذه الحال فهل من نهضه بيننا حقيقية قبل أن يقضى علينا وندرج فى أكفان الخمول والاهمال والتأخر ..

الكتب الجديدة

المقتطف :

(ك) الاسلام فى عصر العلم

بقلم محمد فريد وجدى : قال فيه ان غايته هى اقامة أقوى الادلة العلمية لتقرير (ان الدين عند الله الاسلام) وأسلوبه فى البحث مثل أسلوب علماء الدين المسيحى الذين كتبوا فى أول القرن الماضى الى الربع الاخير منه .

(ك) الاسلام والنصرانية

مع العلم والمدنية لامام من أئمة الاسلام وحكيم من حكمائهم الاعلام وهى مجموعة مقالات نشرت فى المنار الاسلامى قدمهـــا السيد رشيد رضا .

وقد أصاب المؤلف فيما قال من أن الاسلام لا يناقض المدنية الاوربية الصحيحة بوجه من الوجوه بل يرغب فيها ويحث على اتباعها ويوجب الاخذ بكثير من مقوماتها ولا شبهة عندنا فى أن للدين يدا فى عمران الامم .

(ك) تاريخ بيروت

لصالح بن يحيى نشره الاب لويس شيخو السيوعى قال انه وجد نسخة منه فى مكتبة باريس فريدة فى جنسها لم يعرف لها شبيه فى مكتبة غيرها . جمع المؤلف كل ما أمكنه من الحوادث الحربية بالذكر عن بيروت وقدمها وآثارها وفتوحاتها . وأحوالها من القرن السادس للهجرة الى التاسع .

الهلال :

عمرو بن عدى أو حفظ العهود

رواية تاريخية غرامية حدثت فى القرن الثانى للميلاد بيـن الحيرة والانبار ألفها الشيخ نجيب الحداد فى قالب تشخيصى ذى ثلاثة فصول وفيه أشعار كثيرة غنائية من نظم المؤلف .

أنيس الجليس :

غادة الاهرام

رواية الفها محمد أفندى مسعود أحد محررى جريدة المؤيد وهى كسابق ما تقـدم من تعريبـه وتأليفه فى حسن البيـان والقصد .

صحف جديدة

(الهلال) جريدة الراوى : يومية سياسية لصاحبها يوسف طلعت

الجوائب المصرية : جريدة يومية لصاحبها خليل مطران

الاخـــــــاء : مجلة أدبية تصدر فى طوخ صاحبهـا محمود كامل كاشف

العلم الصناعى : مجلة علمية صناعية تصـدر مرة فى الشهر لصاحبها عبد الرحيم فوزى وحسن فهمى

يضبط عمله الرومانسى ، ويخضعها لهذا التركيز المذهل الذى لانجده حتى فى أصول الدراما الكلاسيكية ، وحين نقرأ النص نجد أنه وضع صورة فوتوغرافية فنية ، تتميز بكل مميزات الصدق الفنى .

وأثار دكتور لويس نقطة لم يثرها فيما كتبه عن المسرحية وهى ان المسرحية فيها شىء لاتينى ويقصد أنه ينزع الى التقاليد الرومانية العريقة وهو « القناع » .

والقناع قائم على التقاط الصفات الجوهرية فى الشخصية التى يرسمها الكاتب المسرحى .

فمثلا شخصية برناردا البا حين ننسى الشعر المنسوجحولها ، نجد امرأة تسير فى خط واحد وهى مرسومة بعمق واحد وهذه مميزات مسرح الاقنعة ومجرد ذكر « البا » يحضر الى الذهن عائلة « البا » المعروفة فى أسبانيا وأوربا الارستقراطية ، القوية الشكيمة .

وشخصية « لابونثيا » الخادمة قناع آخر فهى مثال للمربية التى هى خليط بين المؤدبة والمعاينة والوسيط خليط عجيب تلزمها به صفتها فى الاسرة .

والرجل فى الاسرة التاعسة هو رمز للذكر ، شخص أفاق لايمكن أن نعطف عليه ، ولكنه موجود فى خيال كل البنات ، وهو مجرد قناع للرجل ، وهذا مايجعلنا نقول فيه فكرة رمزية ولو أنها رموز شفافة واضحة .

وتحدث المخرج نبيل الالفى ، فقال ان فتوح نشاطى أخرج المسرحية اخراجا ممتازا وهى من أرشق مسرحيات المسرح القومى

والشخصيات تسير فى خط واحد فى معظم الحالات ، لكنه لايميل الى اعتباره قناعا ، والخطوط الجانبية تعمل فى معظم الحالات مع النسيج عملا فنيا جميلا

ونسيج الرواية والانتقال فيه من مشهد لمشهد ثان ، فيه براعة والشخصياتغنيةبالحركة، برناردا البا رغم محافظتها علىالمظاهر فانها مشغولة بمعرفة مايجرى فى المدينة .. الاحساس بالطبقات الفقيرة موجودة فى الخيوط الرفيعة فى الرواية

والمخرج بامكانيات مسرحنا البسيطة استطاع أن يشبع كل النواحى .

كذلك استعمل اللونين الابيض والاسود فى الديكور بشكل لطيف واعطاه ايحاء البيت المحصن المحافظ ، والرواية كل شخصياتها من النساء لكن المحرك فيها رجل ، وهى واضحة رغم عدم حضورها .

أما من ناحية التمثيل فأمينة رزق كان تمثيلها مبالغا فيه بعض الشىء ولم نجد فيها التدرج من القلق الى الامن ، وأديلا حين تكسر العصا له دلالة رمزية ، وللاسف لم يحقق هذا المعنى لان المنظر لم يخرج اخراجا دراميا كاملا .

٢ ـ الانسان الحر أساس المجتمع الحر

والمحاضرة الثانية التى ألقيت بالجمعيةالجغرافية ضمن سلسلة المحاضرات التى تنظمها الجمعية . وافتتحها الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والارشاد محاضرةدكتور محمد مندور وموضوعها الانسان الحر أساس المجتمع الحر .

وقد أوضح فى هذه المحاضرة أن حرية المواطن فى ظل الاشتراكية ليست الحرية المثالية الخيالية التى قالت بها الثورة الفرنسية البورجوازية بل هى الحرية الواقعية الحرية المثالية كانت مجرد اباحة لا يستطيع ممارستها فعلا الا القلة المتحررة اقتصاديا فكان لكل مواطن مثلا الحق فى التعليم ، ولكن هذا الحق لم يكن يستطيع أن يتمتع به الا من يستطيعون دفع نفقات التعليم الباهظة ، وكان لكل مواطن حرية الرأى ولكن أدوات وأجهزة نشر الرأى كانت محتكرة لاصحاب رءوس الاموال الذين يسيطرون على الصحف ويسخرونها لمصالحهم بطريق مباشر أو عن طريق الاعلانات ، ومنحها أو حجزها عن الصحف .

ومن المعلوم أنه بدون الاعلانات لاتستطيع أى صحيفة أن تعيش .. وكذلك الامر فى جميع الحقوق والحريات الديمقراطية المثالية فى حين تتحول الحقوق والحريات فى ظل الفلسفة الاشتراكية الى امكانيات فعلية ، لوضع وسائل التعليم وأجهزة الثقافة فى متناول عامة المواطنين وتمكينهم من الاستفادة منها ولذلك توصف هذه الحريات والحقوق بالواقعية .

ثم أوضح ان الثورة الاشتراكية لايمكن بحكم ثوريتها أن تبيح المعارضة المذهبية أو الجزئية فى فلسفتها لانها الفلسفة التى تعمل على تحرير المواطن من الاستغلال وذل الفقر ولا يمكن اباحة معارضة لهذا الهدف ، وأما الذى تبيحه الاشتراكية بل ونطالب به كل مواطن كواجب عليه لاحق له فحسب فهو النقد والنقد الذاتى كما ورد فى الميثاق . وهنا أوضح المحاضرالفارق الجوهرى بين المعارضة والنقد ، وأكد أهمية النقد الصادق من مواطن اشتراكى ، الى مواطنين اشتراكيين كضرورة لاستقامة عملية بناء المجتمع الجديد بناء سليما وسريعا .

فمن واجب كل مواطن أن ينقد وضع كل شخص أو كل أمر فى غير موضعه ، وخطأ أو سلبية أو ارتجال أو اهمال أو اعوجاج كل عمل أو كل شخص .

والاتحاد الاشتراكى العربى سيوفر جميع الامكانيات اللازمة لجعل النقد قوة ايجابية فعالة لامجرد صيحات تتبدد هباء .

والمادة الخامسة من قانون تنظيم الاتحاد الاشتراكى تنظم وسائل ابداء الرأى على مستويات التنظيم المختلفة كما أنها تعطى المواطن حق نشر آرائه فى الصحف وما من شك فى أن الامانة العامة للاتحاد ستعمل على انشاء وتدعيم الصحف العامة والاقليمية ، والصحف الخاصة للاتحاد على نحو يفسح المجال أمام كافة الآراء والانتقادات بحيث يصبح الرأى العام الاشتراكى رقيبا وحارسا ، وعامل تنفيذ لكل رأى ناضج مدروس ورفض كل نقد مغرض هدام أو شكوى كيدية .

وأوضح المحاضر فى نهاية ماورد فى الميثاق أن القانون هو الضمان الاخير للحرية وان القوانين التى ورثناها عن العهد الماضىلابد من تعديلها علىالنحو الذىيكفل حماية القيم الجديدة لمجتمعنا ، وعندئذ سيصبح القانون والقضاء العادل الضمان الاول والاخير للحريات والحقوق الديمقراطيةوالواقعية . فلا تعودهناك جريمة الا بنص ولا تعود هناك عقوبة الا بحكم قضائى عادل

والشعب الاشتراكى هو المطالب بتحقيق كل ذلك بعد أن يتم التنظيم الشعبى الكبير الذى ستنبع منه وتتركز فيه السيادة العليا .

٣ ـ الأوضاع القانونية لامارات الخليج

فى رابطة الادب الحديث لخص دكتور حسين البحارنة المدرس بمعهد الدراسات العربية الرسالة التى نال عليها درجة الدكتوراه من جامعة اكسفورد بانجلترا وتعالج موضوعا هاما هو الاوضاع القانونية لامارات الخليج العربى .

والرسالة مقسمة الى قسمين كبيرين ، والى أبواب وفصول والقسم الاول منها يعالج المشكلات القانونية لهذه الامارات التى لها علاقة مباشرةمع القانون الدولى ، والقسم الثانى يعالج المشكلات القانونية ذات العلاقة غير المباشرة مع القانون الدولى ·

وفى القسم الاول تتطرق الرسالة فى الباب الاول الى عرض تفصيلى لمعاهدات كل امارة على حدة مع الحكومة البريطانية، ثم إلى تحليل مفصل عن الاسس القانونية لهذه المعاهدات وعن أهلية الامارات فى عقد مثل هذه المعاهدات مع بريطانيا أو مع غيرها من الدول الاجنبية وكذلك يتحدث عن الوضع الدولى للامارات وعلاقتها مع العالم الخارجى والدور الذى تلعبه بريطانيا فى تنظيم هذه العلاقات باعتبارها الدولة المسئولة دوليا عن الشئون الخارجية للامارات ·

وفى الباب الثانى حديث عن المسئولية الدولية للامارات ، وتعنى بذلك مقدار مسئولية أمراء أوحكومات الامارات عن الاخطاء أو الاعمال التى تقوم بها والتى تحدث أضرارا ضد حكومات أو رعايا دول أجنبية ، ولذلك تصبح هذه الامارات مسئولة أمام القانون الدولى عن رفع أو ازالة هذه الاضرار وفق الطرق المعمول بها دوليا . ثم تحدث عن مقدار الحصانة القضائية التى يتمتعون بها أمام المحاكم الانجليزية ·

وفى آخر هذا الباب يعالج وضع الامارات فى هيئة الامم المتحدة ومدى انطباق ميثاق الهيئة الدولية عليها سواء بالنسبة لنصوص الميثاق الخاصة بالعضوية ، أو بالنسبة للنصوص المتعلقة بالمستعمرات أو بالدول ناقصة السيادة .

والباب الثالث من الرسالة يعالج الدعاوى الاقليمية ومشكلات حدود الامارات ، ويحتوى هذا الباب على عدة فصول تعالج فى بعضها بشىء من التفصيل مشكلات حدود الامارات التى لايزال جزء كبير منها غير معروف أو ثابت بموجب معاهدة دولية ، ولا يخفى ان لتخطيط حدود الامارات أهمية بالنسبة لمعرفة الاراضى التى تشملها امتيازات النفط

وفى البعض الآخر من هذه الفصول تتطرق الرسالة الى عرض تحليلى انتقادى الى مشكلات الساعة القائمة ، كمشكلة دعوى ايران بالبحرين ، ومشكلة النزاع بين المملكة العربية السعودية وبريطانيا ممثلة سلطنة مسقط ومشيخة أبو ظبى على ملكية واحة البوريمى ··

والقسم الثانى من الرسالة يتناول فى الفصل الاول منه عرضا للمحاكم الانجليزية فى الخليج وتطور نظام الامتيازات الاجنبية فى الامارات الى علاقة هذا النظام بالاشراف العام الذى يقوم به المقيم البريطانى فى الخليج على شئون وامتيازات الاجانب المقيمين بها ·

والفصل الثانى من هذا القسم يتناوله بالعرض والتحليل علاقات حكومات الامارات مع شركات النفط الاجنبية والطبيعة القانونية لاتفاقيات النفط ·

ثم تحدث عن شرعية المعاهدات الانجليزية مع الامارات · فقال ان القانون الدولى ينظم علاقات الدول المستقلة فقط ، وعليه فان معاهدات الامارات مع بريطانيا هى معاهدات حماية ،وبالتالى غير متكافئة ، فان القانون الدولى لايتدخل بصورة مباشرة فى تنظيمها أو اقرارها · ولكن هذا لايعنى أن هذه المعاهدات لايترتب عليها بعض الآثار القانونية التى لها علاقة ولو بصورة غير مباشرة مع القانون الدولى ، وحكم هذه المعاهدات كأى عقد من العقود المدنية وتعتبر ملزمة للطرفين مادامت نية الطرفين منصرفة الى الابقاء عليها ، ويجب الغاؤها عند عدم توفر هذه النية ·

ومع ذلك فان التطور الذى حدث على الاوضاع السياسية والاقتصادية فى الامارات وظهور طبقة شعبية متعلمة فى بعض الامارات قد أدى الى التفكير جديا فى ضرورة اعادة النظر فى موضوع هذه المعاهدات التى تحتوى على نصوص بالية لاتنسجم وتطور الظروف فى الامارات ، ولعل الحكومة البريطانية شعرت تحت ضغط هذه الظروف بضرورة الغاء هذه المعاهدات وانشاء علاقات جديدة مع الامارات أساسها المساواة فى المعاملة ، ولكن بريطانيا تنتظر أن تأتى المبادرة بطلب الغاء هذه المعاهدات من قبل حكام وشعوب الامارات أنفسهم ·

وتعتبر الكويت أقرب تجربة للطريقة التى يمكن بواسطتها الغاء معاهدات الحماية بطريقة سلمية ، اذ من الواضح أن حاكم الكويت استطاع بموافقة بريطانيا الغاء معاهدة الحماية التى عقدت سنة ١٨٩٩ فى سنة ١٩٦١ ·

ويرى فى خاتمة بحثه أن تجربة الكويت يجب تطبيقها بالنسبة لباقى الامارات التى يجب أن تتحرر من سيطرة الحكم الاجنبى ·

٤ ـ يا طالع الشجرة

فى الجمعية الادبية المصرية نوقشت مسرحية الحكيم أو تجربته الفنية الجديدة ياطالع الشجرة ·

وقد تحدث كل من الدكتورين عبد القادر القط ، وعز الدين اسماعيل ، حديثا جديدا عن هذه التجربة ·

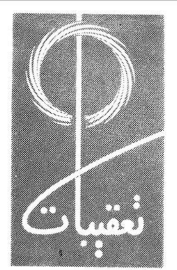
ومن المعروف أن للدكتور عزالدين اسماعيل محاولاته المبتكرة فى تأويل شطحات توفيق الحكيم ، وهو يرى أن مشكلة توفيق الحكيم الفنية هى البحث عن الشكل الجديد وهو فى هذه المسرحية اكتشف لنفسه أسلوبا جديدا لعله ارتاح اليه فى تقديم تجربته الذهنية التى لاتنفصل عن تجاربه الاخرى وقد استخدم فيها المونولوج الداخلى ، وهو فى مفهومه مرتبط بالشخص نفسه فقط ، يتحدث الى نفسه بما فى نفسه بطريقة منطقية ، وهذا المونولوج الداخلى موزع بين الاشخاص الذين تشملهم المسرحية ، وهم لايختلفون عن البطل فى حال من الاحوال عدا الزوجة ، فالدرويش ، والمحقق ، والشجرة والسحلية ، هذه أشياء فسرت على أنها رموز لاشياء أخرى وفهمت على أنها رمزية ·

والدرويش من خلال المونولوج الداخلى نجده هو الزوج فى مستوى نفسى مختلف ، وهو مايسمى فى علم النفس لاشعور الزوج ·

والمحقق هو ضمير الزوج الحى المتحرك · أما الزوج فهو الانسان الحى المتحرك الذى يعيش التجربة · وضرب الامثلة العديدة لتأويله هذا ·

أما دكتور عبد القادر القط فيرفض التجربة من أساسها ويقول ان مجتمعنا لايمكن أن يحتمل هذه التجارب الا لخاصة الخاصة وقد رأينا أنهم اختلفوا اختلافا بينا ، ولو كان نابعا من عقيدة فلسفية لقبلناه ولكن توفيق الحكيم يقول انه تأثر ببيكاسو وأصحاب مسرح اللامعقول امثال ببكيت فأراد ألا يحرم القارىء العربى منه ، هذا يبين لنا الفارق الكبير بين هؤلاء المقتنعين بهذا النمط من التعبير الفنى ، وبين من يريد أن يحتذى حذوهم ليقدم نموذجا ·

وفى رأيه أن هذا الاتجاه خطير على مجتمعنا ·



رد على نقد

بقلم : ابراهيم الدسوقى البساطى

قرأت للاستاذ السيد أحمد صقر نقدا لكتاب « الابانة عن سرقات « المتنبى فى « المجلة » ، وانى أسميه نقدا من باب التجوز ، وهو فى الحقيقة خصومة ولدد ، بل هو أكثر من ذلك شجار وعراك ، وماكنت أظن أن النقد ينزل الى هذا المستوى من رجل مثقف أديب كالاستاذ صقر .

ان قسما من نقدك عبارات يتبين فيها فحش القول ، وقد استغرق هذا القسم مقدمة نقدك ونهايته ، فوق مانبث من الطعن فى ثناياه ، وهذا نقد ينم عن حقد وضغينة ، وهو لا يجدى « فخير من اجابته السكوت » لان نفسى تأبى الرد عليه ، ولسانى يعف عنه فلا أجاريك فيه « وكل اناء بالذى فيه ينضح » .

أما القسم الثانى وهو الموضوعى فهذا الذى أعنى بالرد عليه تمحيصا للحقائق وردا الى صواب قد فاتك وأنت فى سورة الغضب وقصد النقمة واشفاء الحقد الذى لا أعرف له سببا الا أنك ربما كنت تحرص على اخراج هذا الكتاب فسبقتك اليه .

نقدك الموضوعى هذا أصناف كلها اوم عليك ، فهى اما مفتراة ، واما مغالطة واما تافهة أو سهو لا يسلم أشد الناس حذرا منه أو خطأ من الطبع فى وضع علامات الترقيم ، فقرأت الكلام أحيانا من غير أن تستعين بذوقك السليم على أن تعرف موضع النقطة وموضع الفاصلة ، واما اتجاه فى نص بيت أو شرحه غير ما اتجهت اليه مع الفرق بين الرأيين ، وأحدنا فى القمة والآخر فى السفح ، ولا أقول فى الدرك الاسفل ، واما تقديسك لنسخة الجامعة العربية حين تجد طلبتك من النقد فيها ، ثم تهوينك من شأنها حين لا تجد .

وسأناقشك فى بعض ما نقدت لأثبت لك المغالطة والافتراء على المخطوطات والتفاهة والتحكم فى الاخذ بنسخة دون أخرى أو برأى دون آخر . أما التافه فسأدعه لك لعلك تدركه ان عدت الى قراءة الكتاب بنظرة أخرى تريد بها العلم والنقد البرىء .

١ ـ قلت فى نقدك ٧ـ٢٠ « **ولقد جرى يوما حديث المتنبى فى بعض مجالس أحد الرؤساء ، فقال احد حاملى عرشه : سبحان من ختم بهذا الفاضل الفحول من الشعراء وأكرمه ، وجمع له من المحاسن مابعشره فى كل من تقدمه** » وعلق الناشر على العبارة الاخيرة بقوله : وردت هذه العبارة فى جميع النسخ مضطربة غير واضحة ولعل ماكتبناه هو الصحيح الذى يستقيم به المعنى ، وهو قريب من عبارة الاصل ، وفى الصبح : وجعل له من المحاسن مافضل به كل من تقدمه ، وهو قريب مما أثبت . ثم قلت ناقدا : وفى الطبعة الاولى ص ٤ : « **وجعل له من المحاسن مالم يعشره فيه** » وهو قريب من رسم الصواب الذى جاء فى المخطوطة لوحة ٣ ـ ١ « **مالم يعشره فيها** » ويؤيده ماجاء فى الاساس جـ ٢ ـ ١١٨ « **فلان لا يعشر فلانا ظرفا أى لا يبلغ معشاره** »

ولست أدرى بعد أن أوردت روايتين سليمتين احداهما مستخلصة من نسخة دار الكتب ، والاخرى واردة بالنص فى « الصبح المنبى » سبب التحكم وفرض رواية خاصة جاءت فى مخطوطة الجامعة العربية فى أسلوب غريب ، مع أن المعنى على ما أوردت يؤيده السياق وتواتره على ألسنة فحول الشعراء ،

ومنهم أبونواس الذى يقول :

ليس على الله بمستنكر ... ان يجمع العالم فى واحد

ويقول أيضا :

متى تحطى اليه الرحل سالمة ... تستجمعى الخلق فى تمثال انسان

والمتنبى الذى يقول :

هى الغرض الاقصى ورؤيتك المنى ... ومنزلك الدنيا وانت الخلائق

ويقول :

أحلما نرى أم زمانا جديدا ... أم الخلق فى شخص حى أعيدا

ويقول :

ولقيت كل الفاضلين كأنما ... رد الاله نفوسهم والاعصرا
نسقوا لنا نسق الحساب مقدما ... واتى فذلك اذ أتيت مؤخرا

٢ ـ وزعمت فى نقدك رقم ٩ـ١٣٧ أننى نسبت الى المرزبانى أنه ضبط اسم الشاعر « أبو ضمضم » والكتاب بين يديك ، أظنك لم تترك فيه حرفا ولا كلمة ولا سطرا بدون قراءة مرة ومرات لتعثر على هفوة تذيعها بين الناس ، ولعلك حين تعود الى الصفحة التى ذكرتها « ١٩٢ » ثم الى الهامش الذى يصحح الاسم كما جاء به المرزبانى ص ١٣٧ ترى أنك تفترى وتغالط ، ثم تصفنى بغير الصدق كما تقول ، فهل بعد التنبيه على صواب الاسم هكذا « **محمد بن سعيد بن ضمضم** » مرتين احداهما فى الهامش والاخرى بالذيل تدعى على غير الصدق ؟

٣ ـ ومثل هذا ما زعمت فى نقدك ١٠ـ١٥٣ أننى غيرت اسم الشاعر « مروان بن سعيد » وجعلته « **مروان بن سعد** » ولو قرأت الهامش فى الصفحة نفسها لرأيت أننى نبهت على أن صحة الاسم « **سعيد** » ولو رجعت أيضا الى الصفحة ١٩٤ لرأيت ترجمة لهذا الشاعر بدأتها بقولى : مروان بن سعيد بن عباد الخ ..

ومادمت تحاسب على الكلمات وأنها تحرف فلم ذكرت بيت المتنبى فى نقدك :

مررت على دار الحبيب فحمحمت
جوادى وهل تشكو الجياد المعاهد

ورواية الديوان « العكبرى » تشجو لا تشكو ، وهذه هى اللفظة التى تدل على المعنى الذى يناسب الذوق الشعرى . فلم فاتك هذا ؟ وفى هذا النقد أيضا خطأ آخر اذ جاء فيه « **مروان ابن سعد بن غلام الخليل** » وصوابه « **مروان بن سعد غلام الخليل** » ولن نحاسبه على هذا الخطأ لاننا نعرف أنه خطأ مطبعى .

٤ ـ ردا على نقدك رقم ١٤ أقول : جاء فى الشرح العكبرى عند قول المتنبى :

كأن بنات نعش فى دجاها ... خرائد سافرات فى حداد

بعد أن شرح البيت : والبيت منقول من قول ابن المعتز :

وأرى الثريا فى السماء كأنها ... خرد تبدت فى ثياب حداد

ومن قوله أيضا :

كأن كئوس الليل والليل مظلم ... وجوه عذارى فى ملاحف سود

ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ ط دار الطباعة .

فاذا أضفت الى هذا قول المعوج الرقى :

كأن بنـــات نعش حين لاحت نوائح واقفـــات فى حـــداد

رجحت هذه الرواية روايتك :

وارى الثريا فى السماء كأنها قدم تبدت فى ثياب حـــداد

فما هذا التحكم والتمسك برواية خاصة ، وتخطئة غيرها ؟

٥ ـ وعبت على أنى صححت هذا الاسم « **أبو عبد الله الزبير** » وجعلته « **عبد الله بن الزبير** » كأمير ، وأود أن تعلم أنه ورد مرتين فى معجم الشعراء كما صححناه مرة فى ترجمة عمير ابن ضابىء ، ومرة فى ترجمة مطير بن الاشيم ، وهكذا ورد أيضا فى تاج العروس ص ٢٣٢ بالجزء الثالث ٠

٦ ـ وقلت انى تركت أبياتا جاءت فى نسخة الجامعة العربيــة وذكرتها ٠ وهذه الابيات لم ترد فى النسخة الاصلية بدار الكتب، وانفردت هذه بسرقات أخرى لها قيمة أدبية عظيمة لانهـــــا موازنات بين شعر المتنبى وأبى تمام والبحترى وأبى نواس ٠ وقد أثبت هذه السرقات بآخر الكتاب ٠

وجميع نقدك يرجع الى نسخة الجامعة العربية ، وأنت تنظر اليها نظرة التقديس ، ثم تعود فى مقالك فتتنكر لها وتقـــول : ليســت هى كتاب « **ابانة عن سرقات المتنبى** » ولكنها ترتيب سرقات المتنبى على حروف الهجاء رتبها قارىء مجهول، وحذف منها مقدمة الجزء الرابع التى تقع فى صفحة ١٤٩ـ١٩٥٠ من المطبوعة الى أن قلت : « **وليس لهذه العناوين بطبيعة الحال ذكر فى أصل الكتاب الذى تمثله نسخة الدار ، لان مؤلفه أورد أشعار المتنبى كما عرضت له غير مرتبة على حروف الهجاء** »

فاذا كنت تعترف بان نسخة الدار هى التى تمثل الكتاب فكيف اعتمدت على نسخة الجامعة فى نقدك ؟ وأنت تعلم أن نســـــخة الدار كانت مرجعى الاول فى هذا الكتاب ، ولو جعلتها مرجعا فى نقدك أيضا لحذفت كثيرا منه ٠ ثم أنت تعلم أن نســـــخة الجامعة العربية لا تصلح أصلا للتحقيق لانها ناقصة ٠

٧ ـ وقلت فى مقدمة نقدك « **جاءت شروحه وهى بكرة الدهر** » ونحن لانعرف هذا الاسلوب من أديب ، ولم نقرأه فى شعر أو نثر فاللغة تقول « **البكر : المرأة التى ولدت بطنا واحدا ، وبكرها ولدها ، والذكر والانثى فيه سواء** » مختار الصحاح ٠

وتقول اللغة أيضا « **والبكر : خلاف الثيب رجلا كان أو امرأة ، وهو الذى لم يتزوج ، وعليه قوله : البكر بالبكر جلد مائة وتغريب عام** » المصباح ٠ ويقول ابراهيم بن العباس يصف قصر الليل :

وليلة احدى الليالى الزهــــر قابلت فيها بدرها ببـــدرى
لم تك غيـــر شفق وفجـــر ثم تولت وهى بكر الدهــــر

وقلت فى نقدك ٢٦ وقد ذكرت بيت المتنبى :

وجرم جره سفهاء قـــــوم فحل بغير جانيه العقــــــاب

وعبت على أنى ذكرت « **العقاب** » بدل « **العذاب** » وحجتك أنها وردت هكذا فى نسخة الجامعة العربية وكذلك فى الديوان ٠ والجواب على ذلك أن نسخة الدار وهى الاصل فى التحقيق ذكرت « **العقاب** » ونقلت عنها ، فلماذا تؤثر رواية على رواية والمعنى مستقيم فى كلتيهما ٠ راجع نسخة الدار ص ٢٦ ٠

٨ ـ وفى الزيادات التى رويتها عن نسخة الجامعة جئت أنت ببيت المتنبى هكذا :

أيدرى الدمع أى دم أراقا . وصحته :

أيدرى الربيع أى دم اراقا

ثم رويت قول المتنبى هكذا :

لنا ولاهله أبدا قلوب تلاقى فى جفـون ما تلاقى

وصحته : **تلاقى فى جسوم**

ثم رويت قول الكميت هكذا :

وما أنس لا أنسى المطى وسيرها واءوالــــا مما تكن الاضـــالع

وصحته : **لا أنس .**

فاذا كانت هذه الاخطاء فى تحقيق صفحة ، فكم تكون الاخطاء فى تأليف كتاب ؟

وأراجع نفسى فأقول : قد تكون هذه الأخطاء من السهو أو السرعة أو المطبعة ، لا كما تقول أنت : من الخطأ والجهـــــل والكذب .

٩ ـ وصححت أنا بيت الخبز أرزى هكذا :

الى كم أذل وأستعطف وأنت تجـور ولا تنصف

فلم يعجبك هذا التصحيح ، وقلت انه فى مخطوطة الجامعة هكذا :

الى كم أذل وأستعطف لظبى يجور ولا ينصف

وأرجو أن ترجع الى الصبح المنبى فسترى البيت كمـــــا صححته ، مع أنى لم أكن قد اطلعت على رواية نسخة الجامعة ولا على رواية الصبح عندما صححته ، وهو ظاهر من الكلام.

١٠ ـ وأخذت على ضبط اسم الشاعر هكذا « أبو بكر النحوى المعروف بعرقة » وسألت من أين جئت بهذا الضبط ؟ وزعمت أنى جئت به من عندى وفرضته على الناس فرضا ، واذا رجعت الى النسخة المطبوعة من الصبح المنبى على هامش العكبرى ص ٣٦ ، والى النسخة المطبوعة منه بدمشق ص ٢٩ فستجـــــده كما ضبطته .

وبعد فما هذه الحرب الشعواء التى اعلنتها على، أوجدت خطأ فى ترجمة شاعر ، أرأيت انحرافا فى تحرير بيت ، أوجدت زلة فى الشرح ؟ وان كنت رأيت شيئا من هذا فى نظرك فكيف يسمح لك أدبك أن تصفنى بالكذب والضلال والغفلة ؟ وما عدد الأخطاء التى سميتها أنت أخطاء فى جانب صفحات هذا الكتاب ؟

أما وجدت فى الكتاب عناية بتراجم الشـــــعراء ؟ أما رأيت به تصويبا لاخطاء الناسخين على كثرتها ؟ أما لا حظت دقـــة فى الشرح ، واستطرادا فى ذكر الابيات التى تدور حول معنى واحد؟ أما رأيت منى انصافا للمتنبى الشاعر العظيم ودفعا لكيد العميدى وتجنيه على شاعرنا البليغ الذى تفخر به العربية والعرب جميعا ؟ أما كان شىء من هذا يستحق منك كلمة انصاف بله كلمـــــة استحسان واعجاب ؟

ماهكذا ياأستاذ تكون أخلاق العلماء والادباء ، ولقد أسأت الى نفسك فيما كتبت فوصفك القراء بما كنت أود ألا يصفوك به ، فجنيت على نفسك من حيث كنت تقصد أن تجنى على غيرك ، وسلام عليك ٠

***

تعليق على العدد الماضى

بقلم : عبده حسن الزيات

مع مجلتك الدسمة قضيت ساعات وساعات ! انها بعد شهر تهل كأنها وجبة الافطار لصائم بغير سحور ! ويطيب لى أن انفض أمامك بعض « انطباعاتى » المتسرعة عن هذا العدد عـــدد يناير

والنقدة الأولى أصوبها الى نفسى ٠٠ أليس هـذا مقتضى العدل ؟ لقد وجدت أنى حين اقتبست الغلطة النحوية من أقصوصة الزميل الأستاذ فتحى رضوان اقتصرت على هـــذا النص ٠ « **لم يعد داعيا** » وكان يجب أن أتمه ليزول اللبس ويتضح الخطأ فان النص الكامل هو : « **ولم يعد داعيــا لأن أفهم استبدل واستبدل ب** » ـ أما ايراد النص مبتورا كمـــا فعلت فانه خليق أن يجعل بعض القراء يتساءلون : « وأين هو الخطأ ٠٠ ان داع فاعل مرفوع » ٠٠ وهكذا نتعلم كل يوم ٠٠ ان نقص كلمة أو تغيير مكانها قد يقلب الصواب خطأ والخطأ صوابا ، بل ان حذف نقطة واحدة قد أطاح برأس محكـــوم عليه مع أن قيصرة روسيا كانت قد ألغت حكم الاعدام فلمـــا استفسر رجال التنفيذ برقيا هل ينفذون حكم الموت أجيبـوا ببرقيـــة هذا نصـــها : No. Sentence abolished. ولكن النقطة سقطت من البرقية فانقلب المعنى وأصبح المفهوم من البرقية أن الحكم لم يلغ مع أن مرسلها أراد أن يقول :

« كلا فان الحكم قد ألغى » وهكذا طارت رأس الرجل بطيران هذه النقطة الهزيلة ، ألا تراني اذن مصيبا في الحــاحي على العناية بالترقيم ؟

ولكن .. ما هذا الاستطراد الذي لم يكن على بال ؟ .. انني أدعه الى غلطة أخرى رأيتها ماثلة في كلامي لا أدرى أهي مطبعية أم من سهو القلم : فقد رأيت في ختام التعقيب : **« السبب الأول »** مع أن الصحيح **« السبب الثالث »**

وفي كلمتي أيضا وقع خطأ مطبعي اذ سقطت بعض الأسطر بين كلامي عن وصف البحتري لبحيرة المتوكل وبين اشارتي الى **« حديث العقاد عن روائع للشاعر تنصفه وتنصف الشعر العربي الكلاسيكي »** فانما أردت حديث العقاد عن ابن الرومي لا عن البحتري وقد سقط كلامي عن ابن الرومي فانصب القول على البحتري دون ذنب مني ! ..

وهذه غلطة مزدوجة او مركبة اى انها تجمع بين الخطأ المطبعي واللغوي ففي ص ١٢ نقرأ الفقرة الآتية : « ويتمرد الرومانسيون على أصل النظرية وهو المحاكاة ، كان من الطبيعي أن يتمردوا على جميع القواعد والأصول الكلاسيكية» والواضح أن الفقرة كان يجب أن تكون هكذا . « وبتمرد ـ بالباء لا الياء ـ الرومانسيين ـ بالجر لا بالرفع ـ على أصل النظرية الخ »

وأعود بعد ذلك الى هذا العدد الدسم الذي أعترف أنه أدسم من أن يهضم خلال هذه الأيام الخمسة التي مضت بين ظهوره وبين كتابتي لهذا الخطاب .

ان الصورة التي التقطها العقاد مما وراء التراجم والسير » صورة بديعة ملونة حية وهي حافلة بلمسات تاريخية طريفة . وأنا لم أدرك من الأسماء التي أشار اليها الا **« الصاعقة »** وصاحبها الأصم السليط القلم أحمد فؤاد الذي رأيته مرة في دار مطبعة الشباب التي كان يملكها المرحوم الأستاذ عبد العزيز حين كنت أطبع فيها ترجمتي لرواية شللر **« اللصوص »** . وقد كانت الصاعقة تصب بذاءتها على سعد زغلول كل أسبوع وروى من نوادر صاحبها أن نشر فيها مقالا عنوانه . **« من أحمد فؤاد صاحب الصاعقة الى أحمد فؤاد صاحب مصر »** !

أليست تلك طرائف جديرة بالجمع والاحياء ؟ بلى ، وهذا أحد الاسباب التي تحبب الى قراءة هذه التراجم والسير العقادية

ويتصل بهذا الأمر من بعض زواياه باب « الفكر والادب قبل ستين سنة » للاستاذ أنور الجندي . ولقد استرعى انتباهي فيما تضمنه هذا الشهر حض مجلة المقتطف على تعليم البنت تعليما عاليا واهتمام **« الاستقلال »** بنشر التعليم التجاري والصناعي واخراج **« الجامعة »** عددا خاصا بابن رشد في ٢٧٦ صفحة ! .. ان هؤلاء الرواد جديرون بالتحية وقد قمتم أنتم وقام الأستاذ أنور بأداء هذا الواجب فأرضيتم الفلسفتين : الخلقية **« لكانت »** والنفعية **« لبنتام »** لانكم أنصفتم أولئك الرواد وأفدتم أبناء الجيل الحاضر !

ومن البحوث الطريفة التي رأيتها في هذا العدد الاخير بحث الأستاذ بحيرى عن « العيون اليواقظ » لمحمد عثمان جلال . ولكنى لاحظت أن الباحث لم يعين لنا أية طبعة ينصب عليها حديثه ! .. ولاحظت كذلك أنه أشار الى أن شعر شوقي عن الحيوان قد نشر في ديوانه الأول ثم في الجزء الرابع من الشوقيات ، ولكنه لم يشر الى أن هذا الشعر قد نشر في مجموعة مستقلة ، وقد اشتريت أنا نسخة من هذه المجموعة من أحد أسوار الشوارع بالمنصورة كما اشتريت نسخة ثانية من سور حديقة الأزبكية ...

والاحظ ، ثالثا ، أن الاستاذ الباحث قد روى أن الشاعر **« ألقى »** هذه المقطوعات الحيوانية في مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤ . والمأثور عن شوقي أنه لم يكن يلقى شعره بنفسه فهل حقق الباحث هذا الأمر ؟ انه جدير بالتحقيق ولعل مما يستحق العناء أن يتتبع أحد الباحثين قصائد شوقي التي ألقيت في المجتمعات المختلفة ويبين أسماء من نهضوا بالقائها وظروف هذا الالقاء ! والى هذه الملاحظات أضيف أن الباحث ذكر مؤتمر المستشرقين ولم ينص على مكان انعقاده .

وقد اقتبس الباحث من مقدمة محمد عثمان جلال قوله **« ان الواضع لهذه الحكايات في الأصل رجل من رجال اليونان .. يقال له « ايثوب »** .

هذا ما اقتبسه الباحث عن صاحب **« العيون اليواقظ »** وقد كنت أتمنى أن يحاول صاحب البحث تأصيل خرافات « ايزوب » أى ردها الى أصولها الأولى فان الأستاذ Marcel الذي نشر كتاب « حكايات من لقمان Fables de Loqueman وطبعه في القاهرة بالفرنسية قرر في مقدمته نظرية هامة تتمثل في قوله ما يأتى

« تعود خرافات لقمان الى عهد قديم جدا » . وبهذا القدم كانت نموذجا وموضوعا لمؤلفي الخرافات الآخرين الذين عاشوا في عصور أحدث بكثير من عصر لقمان ، فليس من العبث اذن أن ننشر خرافات لقمان التي لا تشاركها في الاصالة الا حكايات بيدبا فان خرافات « ايزوب » وعددا كبيرا من خرافات « لافونتين » ليست الا ترجمة وصورا منها .

ولعل مما يرضي كبرياءنا **القومي أن** الأستاذ مارسيل استطرد فقال : **« ان فن الأبولوجيا** Apologue **قد ولد في الشرق »** أما تعليله لهذه الأسبقية فقد لا يغبطنا اذ يردها الى **« أن امراء الشرق درجوا منذ طفولتهم الباكرة على سماع الملق وكان أكثرهم يرقون العروش ليمارسوا حكما استبداديا مطلقا فلا يجسر أحد على أن يبذل لهم النصح الا مقنعا خشية أن** يستهدف للموت جزاء اجترا**ئه على جرح كبريائهم . وهذا الخوف هو** الذي أرغم حكماء **وفلاسفة الشرق على اخفاء دروسهم** تحت قناع من **القصص الرمزى فاخترعوا بذلك فن الابولوجيا »**

وان يكن هذا التعليل جارحا فان الأستاذ مارسيل قد شفعه بتعليل ثان يأسو بعض جراحه فقال : **« ومن جهة ثانية كانت اللغات الشرقية بعبقريتها معوانا لهذا الفن لأنها لغات متعددة الصور مفعمة بالمجازات »**

ولعل مما يتجاوب مع هذا الأمر أن الحكاية الحادية والسبعين بعد المائة التي لخصها الأستاذ بحيرى تذكرنا بحكاية تنسب الى ملك الفرس كسرى أنو شروان وخلاصتها أنه مر بشيخ متهدم يغرس شجرة جديدة فسأله فيم يتعب نفسه وهو لا يضمن أن يمتد به الاجل حتى يجني ثمارها ؟ فأجابه الشيخ بقوله : **« زرع من قبلنا فاكلنا فعلينا أن نزرع ليأكل من بعدنا »** فأعجب كسرى بجوابه وقال : « زه زه » اى مرحى مرحى واجازه بجائزة كما روى كتاب المطالعة الذي قرأته في أول مراحل الدراسة الابتدائية ! .. فالحكاية هنا حكاية شرقية وفيها اشادة بالتضامن الاجتماعي بل تضامن الأجيال أيضا وهي تتحد مع حكاية لافونتين في بعض المقدمة وان اختلفتا في المغزى وهو عند لافونتين ماثل في أن الصبيان الذين سخروا من الشيخ قد ماتوا قبله في بعض الحوادث الطارئة ..

أراني استطردت وتشعبت .. أفيلهيني هذا عن ملاحظات أخرى كانت هي الماثلة في ذهني حين بدأت كتابة هذا الخطاب انها ملاحظات قد تتسم بسوء الذوق ولكنى لا أستطيع بالرغم من ذلك كتمانها فهي تتعلق بالحق العام قبل أى شيء :

ان الأخطاء المطبعية والأخطاء النحوية تجني على هذا المجد الذي جمعته « المجلة » بين أطرافها .

ففي مقال العقاد نقرأ (ص ٨) **« صفح الصافعين »** وهو قد كتب بداهة **« صفع الصافعين »** لأن الحديث كان عن عام الكف وعن الصفعة التي تلقاها المويلحي

وفي مقال مندور نقرأ **« للذين »** والأصل بداهة هو **« الذين »** (ص ١٤)كما نقرأ **« يغير »** بدلا من **« بغير »**

فيختل المعنى بسبب نقطة زيدت على الياء فى أول الكلمة (ص ١٥)

وفى بحث السيد أحمد صقر سقطت كلمة « **قوم** » **من** أحد أبيات الشعر فتحطم البيت وضاع المعنى (ص ١٠٥)

وفى هذا البحث عينه حلت « **كذلك** » محل « **كذاك** » فانكسر البيت (ص ١٠٤)

وقصيدة الأستاذ محمود حسن اسماعيل نالت نصيبا من الخطأ المطبعى اذ سرقت الشطرة الأولى من البيت الأول فى ص ٣٩ — سرقت لفظة « **لها** » من أول الشطرة الثانية وأدخلته فى حدود أرضها كما يصنع بعض أهل الريف فاضطربت موسيقى البيت !

وفى ص ٧٤ يخبرنا الناقد : « **أن محور القصة يدور حول علاقة سعيد مهران بأشخاص معينين أدى الى تحويله الى لص** » والجملة غير مستقيمة وانما يريد الناقد أن يقول « **حول** علاقة لسعيد مهران .. **ادت** الخ » أو « **حول علاقة سعيد مهران بأشخاص معينين وهى العلاقة التى أدت الخ**

وفى البحث ذاته نقرأ فى ص ٧٦ « **سعيد مستلقى** » **وصحيحها** « **مستلق** » أو « **مستلقيا** » اذا أراد الحال

وفيه أيضا نقرأ « ص ٧٤ » : «**بكل دروب العطف والرعاية**» وهو يقصد الضروب أى الأنواع ولا يقصد الدروب أى الطرق !

وفى ص ٥٩ تقابلنا العبارة الآتية : « **ولكنه وان كان قد انتهى .. اما الى الجنون او الهرب فى كل الحالات الأخيرة .. وان نظرة بيكيت عابسة ومطلقة** » ويخيل الى أن فى الأمر خطأ مطبعيا وان بعض الألفاظ قد سقطت والا فأين جواب الشرط؟ أم أن « **كان** » هنا فعل تام غير ناقص بمعنى وجد وان الجواب هو « **قد انتهى** » ؟

وفى ص ١١٩ **لا** نرى **خطأ** مطبعيا ولا نحويا وانما نقرأ تعبيرا قلقا هو : ما الذى **يجعلنا مازلنا مرتبطين** » بدلا من **يجعلنا مرتبطين الى الان** »

ولكن اذا تيسر الدفاع عن الأخطاء المطبعية فأى دفاع نلتمسه للاخطاء النحوية الظاهرة ؟

فى ص ١٢ نقرأ قول الدكتور الباحث : « **لا يرون أن الأدب والفن محاكاة للطبيعة بل خلقا وابداعا** » وخبر «أن» فيما تعلمنا مرفوع والمعطوف على المرفوع مرفوع

وفى ص ١٤ نقرأ فى البحث ذاته : « التجربة الحية المعاشة » ويخيل لى أن لفظ « المعيشة » هو الصائب لأن الباحث يقصد التجربة التى « يعيشها » الكاتب : وليس التى « يعاشها » وهذا مع اعترافى بأن استعمال « المعيشة » قد يؤدى الى الالتباس مع « المعيشة » بمعنى الحياة

وفى ص ١٤ كذلك يقول الباحث : « **فالموضوع الواحد قد يصيب فيه أديبين مختلفين مفهومين متناقضين** »

وفى ص ١٤٣ تقول الكاتبة « مع اننا مسوقين »

وفى ص ٢٨ ينصب الكاتب الفاعل فيقول : « **ولم تستطع هذه السنين** »

وفى ص ٣٦ يقول صاحب الحديث : « **فالاثنين أى السأم والتمرد يشتركان** »

وفى ص ٦٢ نقرأ : « **انى لا أعرف مسرحا عظيما الا وهو فى الوقت نفسه مسرحا شعريا** »

وهكذا نرى أن الأربعة قد اشتركوا فى ظاهرة واحدة هى نصب المرفوع فهل نحن أمام مذهب نحوى جديد ؟ اننى لا أمزح مزحا صرفا فانى قد سمعت من المرحوم الأستاذ ابراهيم مصطفى النحوى المعروف حديثا لا أذكره الآن بدقة ولكنه تضمن تقديما لحركة النصب على حركة الرفع والجر !

بقيت كلمة « المضمون » وهى المضروب المشترك فى أغلب صفحات العدد . اننى أفهم الفعل اللازم « **ضمن** » على أن معناه « **كفل** » فالضامن يضمن مدينا أمام دائنه فيكون هذا المدين « **مضمونا** » أى مكفولا ولا محل بداهة للتطرق الى الفروق القانونية الهامة بين الكفالة والضمانة . اما المعانى والأغراض والالتفاتات الذهنية فانها لا ترد عليها الضمانة وانما يرد عليها « **التضمين** » فهى اذن « **مضمنة** » ويكون الحديث الأدبى اذن عن « **المضمن** » أو « **المتضمن** » وكلاهما أثقل من « **المضمون** » فيمكن أن نستبدل بهما « **المحتوى** » أو « **المشمول** » والزمن والاستعمال كفيلان أن يرفعا عنهما اصر الغرابة . أقول هذا وأستغفر الله من التعجل ومن الخطأ المحتمل فانى أرسل خاطرتى « سبهللا » اذ لا أجد قاموسا أتقصى فيه معانى الضمان والمضمون ! ..

وأخيرا أرى لفظة « **الايقاف** » تقفز أمامنا من الرمس فى ص ٩٤ بعد أن دفنت حتى فى نصوص القوانين فصار المشرعون وصار القضاة يتحدثون عن « **وقف التنفيذ** » لا « **ايقافه** »

وفى ختام الحديث أبلغك احتجاج « لن » هذا الحرف الخفيف اللطيف الذى تجاهله أحد الباحثين فقال فى ص ٩٠ : « **سوف لا تكون** » ولو عدل عن الثقيل الصحيح الى الأخف غير الفصيح لوجد له بعض العذر !؟

ان النقد دائما يسير وان الفن دائما عسير فهذه النقدات لا يمكن أن تزرى بمجهود الأساتذة الأجلاء فى بحوثهم .. اننى لا آمل أن أكرر المثل الفرنسى :

L'art est difficile, la critique est aisée.

ومن القسوة أن تحرمنى فرصة الانتفاع بهذه السهولة والانتفاع بهذه الأخطاء أيضا ..

***

نقد « مجلة المجلات » فى العدد الماضى

بقلم : وداد سكاكينى

فى العدد الماضى من « المجلة » — يناير ١٩٦٣ — باب جديد يعرض موجزا لما تنشره مجلات العالم العربى ، وقد بدأ الاديب الاستاذ غالى شكرى هذا العرض بجولة مع الصحافة الادبية التى لا تتسم بالطابع المحلى ، بل تتجاوزه الى الطابع العربى العام .

لقد تناولت الجولة أبرز المجلات وأحدثها عهدا بالظهور ، وفات صاحبها ذكر مجلة كبيرة الاثر والمكانة أنشئت منذ عشرين عاما وبقيت قائمة على المجهود الفردى الحر الذى يبذله مؤسسها المفكر الكبير الاستاذ البير أديب ومجلته « الاديب » فى بيروت يعرفها العالم العربى بنضالها من أجل الفكر والادب، ويتلقاها القارىء العربى بمصر بشوق لموضوعاتها وتقدير للرسالة التى أدتها ولا تزال تؤديها بجد وتجرد لتطور الادب الحديث ومعالجه قضاياه الراهنة بأقلام حكيمة متمرسة ومواهب متفتحة على الشرق والغرب ، كما أن « الاديب » تعهدت الموهوبين والشباب فشجعتهم بنشر بواكيرهم ،وأصدرت لبعض الشعراء والقصصيين آثارهم .

وغدت هذه المجلة — بعد احتجاب الرسالة المصرية — ملتقى الادباء العرب وقرائهم فى شتى الاقطار والامصار ، تنقل لهم روائع الادب الغربى القديم والحديث ، وأحدث الآراء والمذاهب الفكرية والنقدية لمتابعة التطور والتجديد فى أدبنا المعاصر .

وصاحب « الاديب » عرفته ضفاف النيل مقيما وزائرا وأديبا وصحفيا ، فلما عاد الى وطنه لبنان جدد عنايته بالادب والمجتمع عن طريق الاذاعة والصحافة ، وقد نشر ديوانه « لمن » منذ عشر سنوات ، ويعد الاستاذ ألبير أديب من رواد الفكر العربى الحديث والشعر المتحرر .

فكيف فات الاستاذ غالى أن يذكر مجلة « الاديب » وهو يقرأ اخوانه الادباء فيها كل شهر ، وهى تحمل لضفاف النيل مودة لبنان واعتزازه بالروابط الفكرية والثقافية بينهما ، وانها لذات طابع عربى عام تستحق الذكر والتنويه الى جانب المجلات التى طوف قلمه بين صفحاتها .